علامات فارقة في الرواية في فلسطين والأردن

إبراهيم خليل

علامات فارقة في الرواية
في فلسطين والأردن

1963- 2026

رؤية ومقالات جديدة

2027

• علامات فارقة في الرواية في فلسطين والأردن

• إبراهيم محمود إبراهيم خليل

• الطبعة الأولى 2026

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2026/10/6568)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

عنوان الكتاب	: علامات فارقة في الرواية في فلسطين والأردن
تأليف	: خليل، إبراهيم محمود إبراهيم
بيانات النشر	: عمّان: إبراهيم محمود إبراهيم خليل، 2026
الوصف المادي	: 190 صفحة
رقم التصنيف	: 813.90564
الواصفات:	: / الروايات العربية/ / فلسطين/
الطبعة	: الأولى

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

• (ردمك): ISBN 978-9923-9536-6-2

• الإخراج الفني: سمير اليوسف هاتف: 0799677569

• جميع الحقوق محفوظة للمؤلف. لا يُسمَح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبَق من المؤلف.

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the author.

دار الخليج للنشر والتوزيع

الأردن: عمّـــــان، العبدلي تلفاكس: 00962 77 935 98 35

daralkhalij@gmail.com daralkhalij1998 daralkhalij

تتوفر إصداراتنا على: GET IT ON Google play

محتوى الكتاب

روايتنا إلى أين ؟	7
قراءة جديدة في رواية كنفاني رجال في الشمس	17
الوقائع الغريبة لإميل حبيبي	25
سلطانة غالب هلسا وأحلام اليقظة	39
فادية الفقير في روايتها اسمي سلمى	45
آخر القلاع لرائدة الطويل: رواية مونولوجية	61
امرأة خارج الحصار لرجاء أبو غزالة	71
المحاصرون رواية فيصل حوراني	81
ثلاث عشرة ساعة لسعادة أبو عراق	87
البنية والخطاب في مرافئ الوهم للأطرش	93
غزالة الحب والأحزان لحزامة حبايب	111
الخيمة البيضاء لليانة بدر	119
بيت بيروت لسامر أبو شندي	127
هند أبو الشعر في روايتها العتبة	137
حنو البير لعماد مدانات	145
زياد قاسم: من هم الخاسرون؟	153
حلم حقيقي لمحمود الريماوي	163
مصائر ربعي المدهون	171
غريب النهر لجمال ناجي	179

روايتنا إلى أين؟

تثار من حين لآخر أسئلة عديدة عن واقع الرواية العربية بصفة عامة، وعن كثرة ما يتدفّق من المطابع، ودور النشر، من روايات، وإصْداراتٍ، تعطي الانطباع بظهور موجة جديدة من استشهال هذا اللون من الأدب، على الرغم من أن الدارسين، ونقاد الأدب، يؤكّدون أنه فنٌ صعبٌ، ولا ينجح فيه إلا من كان موهوبًا ذا مِراس. وفي الحديث عن الرواية لا بد من أن ننطلق من التحديد الدقيق لهذا المفهوم، فهي حكاية مُتخيَّلة، يرويها راوٍ، أو أكثر، تقعُ لعددٍ من الشخصيات، في زمن محدَّد، ومكانٍ محدَّد، في إطار تجسِّدُه الحبْكة، وفي الحدود التي تسمحُ بها أداة التعبير، وهي اللغة.وبهذا التعريف نستبعد ما يعرف بالمذكرات والسير الذاتية لافتقارها للتخييل.

وهذا النوع من الفن الأدبي وليدٌ في أدبنا المعاصر، فقبل العام 1870 لم يكن في الأدب العربي النثري، أو الشعري، ما يُسمى رواية. وتعزى المحاولات الأولى لسليم البستاني (1848- 1884) أحد كتاب مجلة "الجنان" اللبنانية، وقد اتسمَتْ كتابات الجيل الذي تمثله تلك المجلة بالسرد التاريخي العشوائي الذي لا يخضع لقوانين الفنّ. وانضمّ لهذا الجيل من الكتّاب يعقوب صروف (1852- 1927) صاحب مجلة " المقتطف" مؤلف رواية (فتاة الفيوم) بعد معارضة شديدة، وجورجي زيدان (1861- 1914) مؤسس مجلة " الهلال " وغيرهما من كتّاب تتبّعُ أعمالهم محمد يوسف نجم (1925- 2009) في كتابه " القصة في الأدب العربي الحديث " (1952).

ولكنَّ العام 1914 شهد ظهور أول رواية ينطبق عليها هذا المفهوم، في شيء من التسامُح، وهي رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل (1888- 1956) التي نشرها مؤلفها باسم مستعار (مصري فلاح) منعًا لانتقادِه لكِتابته هذا اللون الأدبي الذي كان يُعدّ في الأدب الرخيص، غير الجاد، ولا الرصين؟ وشجَّعه نجاح الرواية - التي جرى تحويلها إلى سيناريو غير ناطق لفيلم بالعنوان نفسه من إخراج محمد كريم، وبطولة بهيجة حافظ، وسراج منير،

وزكي رستم، عام 1930 قبل إعادة انتاجه ناطقًا سنة 1952- شجعه هذا النجاح على إعادة طباعتها، ونشْرها، باسمه الصريح. بيْدَ أن تلك التجربة لم تسْلم من بعض الانتقاد الذي بُني على ما بين حامِد- بطل الرواية – والمؤلف، هيكل، من شبَهٍ يجعل منها مزيجًا من الرواية والسيرة، وهذا يُعدُّ عيبًا لا يُستهان بخطره إذا أريد للعمل أن يُحسب في عداد الفن الروائيّ الخالِص، وخاضَ التجربة ثانية في " هكذا خُلِقَتْ " 1955 التي لم تحظ بالشُهرة التي حظيتْ بها رواية "زينب".

وقد ذكر يعقوبُ العودات (1909- 1971) أنَّ عقيلًا (أبو الشعر) وهو كاتبٌ، وصحفي أردني، مهاجر، كان قد كتب بالفرنسية رواية بعنوان «الفتاة الأرمنية في قصْر يلدز» ونشرت عام 1914 فهو بهذا المعنى رائد من رواد الرواية في الأردن. بيْدَ أن أحدا من الذين أشاروا إليها لا يدعي الاطلاع على النص، مكتفيًا بما ذكره العودات، وصدرت ترجمة لاثنتين من رواياته عن الإسبانية (القدس حرة) 2012 والفرنسية (الانتقام) 2012 عن وزارة الثقافة، لا تمكنان الدارس من الحكم عليهما، لأنهما، ببساطة، من صُنع المترجمَيْن، وقد لا يخلو صنيعُهُما من تشويهٍ للأصْلين. وعلى أيّ حال، لا بد من التنويه لريادة أديب رمضان- وهو كاتبٌ لا يُعرف عنه الكثير- (جرائم المال) 1935 وروكس العزيزي (1903- 2004) أبناء الغساسنة 1937 للرواية الأردنية، يُضاف إليهما مؤسِّس صحيفة الجزيرة تيسير ظبيان(توفي 1398هـ) الذي كتب روايتين، إحداهما بعنوان: أين حماة الفضيلة؟ 1940 والأخرى بعنوان «مذكرات طالب ثانوي». وفي الحقبة ذاتها كتب شكري شعشاعة(1890- 1963) مذكراته في الجامعة الأمريكية، بعنوان: " ذكريات"1945 اتبع فيها نسقًا يشبه نسق «الأيام» لطه حسين(1889- 1973) وفي العام 1957 صدرت روايته الثانية «في طريق الزمان». وهي، إذا أردنا المقايسة، تشبهُ، من حيث الأسْلوبُ، رواية «زينب» لهيكل، مع فارق مهمّ، وهو أن هيكل أجرى وقائع الرواية بين الريف والمدينة، أما شعْشاعة فقد اقتصر على المدينة التي لم يذكر اسمها طوال الرواية، مما يشير لنقْصٍ مُخلّ في بنية الحكاية.

وفي الفترة ذاتها ظهرتْ مؤجة من المحاولات تجوز تسميتُها بروايات النكبة، كرواية عبد الحليم عباس(1913- 1979) « فتاة من دير ياسين «1950 و»بيتٌ وراء الحدود» 1952

لعيسى الناعوري (1918- 1985). وأما «مغامرات تائبة»(1962) لحسني فريز (1907-1990) فقد ابتعدتْ قليلا عن موضوع النكبة، وإنْ لم تتجرَّد منهُ تجردًا تامًا، كذلك رواية « الرجل الذي وجد نصفه « لميشيل الحاج1962 و «جرح على الرمال « لسليمان قوابعة 1969. وأسْهم صبحي المصري برواية، هي: القبلة المحرمة، 1959 ونبيل أنشاصي برواية «دموع لا تجفّ» 1957.

وهذا كله، أو بعْضه، لا يستوى مع المفهوم الذي حدَّدناهُ ابتداءً، لأسْبابٍ منها:

1. يغلب على الروايات التي اطلعنا عليها الوصفُ المباشر للشخوص.
2. والسرد العشوائي للحوادث، في غياب الحبْكة التي تجعلُ المتواليات متناسلةً بعضَها من بعض
3. الإفراط في الاعتماد على التشويق، واللغة المفتعَلة التي تخشى الحيْدَة عن الفصاحة حدّ التقعُّر.
4. تدخل الكاتب في السرد واعظاً، أو معلقًا، أو مفسِّرًا.

وفي الحقبة التالية، أيْ من العام 1968 حتى العام 1982 ظهرتْ أعمالٌ ناضِجةٌ، أو شِبْه ناضجة في الفن الروائي، لسالم النحاس(1940 – 2011) « أوراق عاقر« 1968 التي لا تخلو من بعض التعثُّر على مستوى اللغة، وأمين شنار(1939-2005) الكابوس1968، وهي الأخرى لا تخلو من تعثر على مستوى الرمْز، والحبكة، فالمؤلف لم يفرق بين الرواية والقصيدة، وتيسير سبول(1939-1973) أنت منذ اليوم 1968التي تخَطَّتْ - فنيًا - الروايتين السابقتين، فمن حيثُ الفنّ:

1.تجاوز الوصف المباشر للشخوص إلى التحليل النفسي الداخلي، معتمدًا المنولوج، وتيار الشعور، وذلك شيءٌ لافتٌ للنظر.

2.تخطى فكرة السرد العشوائي، والإفراط في التشويق، عن طريق السرد المتشظي.

3.الاقترابُ مما يُعرف باللغة الروائية، لا الشعْرية، وهي اللغة التي تتمثل فيها أطيافٌ تحاكي بالكلمة، والعبارة، الشخصيّات، في مستواها الاجْتماعي، والثقافي، والنفْسي، مع مراعاة الموقف، والسياق.

وقد يُقال: إنَّ في الرواية المذكورة ظلالا من شخصيّة المؤلف، وأن «عربي» في الرواية هو تيسير سبول نفسه، والصحيحُ أنَّ هذا مما يشوبُ الرواية، بالمعنى الاصْطلاحي الدقيق، ومع ذلك تعدُّ أنت منذ اليوم من الروايات القليلة التي تتجلَّى فيها كتاباتُ ما بعد الحداثة Post Modernismفقد تقدَّم على الكاتب الأمريكي كورت فونجيه Vonnegut (1922- 2007)صاحب رواية Slaughterhouse-Five التي صدرتْ في العام1969 في رأي أحمد مجدوبة.[1]

هذا، وقد شهدتْ الفترة المذكورة منْحَ دائرة الثقافة والفنون أول جائزة للرواية (العودة من الشمال) 1977 لفؤاد القسوس (1929- 2015) وتألقَ كاتبٌ روائيّ جديرٌ بالتنويه، وأعني به غالب هلسا (1932- 1989) الذي عُرف بكتابة القصة القصيرة أول الأمر (وديع والقديسة ميلادة وآخرون) 1965 غير أنه فاجأنا برواية تتخطَّى رواية سبول، وهي رواية الضحك (1970) وما لبث أنْ أصدر بعدها رواية الخماسين1975 ثم توالت أعماله: السؤال1978 والبكاء على الأطلال 1979 وثلاثة وجوه لبغداد 1984 وسلطانة 1987 والروائيون 1989 مع اسْتمراره في كتابة القصة القصيرة (زنوج وبدو وفلاحون) 1974. ومن المؤسف أنَّ غالبًا هذا عاش معظم حياته في المنفى؛ في القاهرة، وفي بغداد، وفي بيروت، ودمشق، التي توفي فيها، ولم يظْفر باهتمام الكتاب الأردنيّين إلا بُعيْدَ وفاته في شهر كانون الأول (ديسمبر) من العام 1989.

على أنَّ كثيرًا من الناس يظنّون، في وفرة الأعْداد من الروايات، دليلا على التقدُّم اللافت في الفن. ولهذا تراهم يعْمدون إلى الإحْصاء، فيقولون: في هذا العقد صدر العددُ كذا، وفي الذي يليه صدر ضعفُ هذا العدد، وفي الذي يليه صدرت نيفٌ وثلاثة أضعاف، ويرَوْنَ في هذه الوفرة العددية دليلا على تطوّر ملْموس في الرواية. ونحن نزعم أن هذه النظرة لا تخلو من رؤية قائمة على تضْليلٍ غير مقبول، فأقلُّ ما يُقالُ فيها أنها تدير الظهر للقيم الفنية، والجمالية، في السرد الروائي. فربّ روايةٍ واحدةٍ جيدةٍ تفضلُ- في موزاين الفن- عشرات الأعمال الركيكة، فما نفعُ الإحْصاءِ إذن؟ على أنّ الفترة الموالية، أي بعد العام 1982 شهدنا ظهور جيل آخر من الكتاب يواصل الكتابة في موازاة الجيل السابق. ففي العام 1982

ظهرت أولى روايات مؤنس الرزاز(1951-2002) أحياءٌ في البحر الميت (1982) وأولى روايات جمال ناجي (الطريق إلى بلحارث) وقد تمثَّلَ في الروايتين نموذجان سرْديان كلٌّ منهما يغرفُ من منابع الحداثة، متجاوزًا الطرائق المتبعة في السرْد التقليدي، واغتنت الروايتان بالكثير من المقالات، والدراسات النقدية، التي تمثلُ نهوضًا بالنقد الروائي. وشهد عقد الثمانينات عددًا من الكتاب، كقاسم توفيق الذي نشر روايته الأولى» ماري روز تعبر مدينة الشمس» 1985 بعد أن كتب القصة القصيرة (آن لنا أن نفرح) 1977، ومنهم زياد قاسم (1945-2007) الذي أصدر روايته الأولى «المدير العام» 1987 والياس فركوح الذي صدرت روايته الأولى «قامات الزبد» 1987 وليلى الأطرش التي أصدرت روايتها الأولى «وتشرق غربًا» 1988وإبراهيم نصرالله الذي أصدر روايته (عوّ) - بعد محاولته الأولى براري الحمّى1990(ط2)- وروايته (مجرد اثنين فقط) وسميحة خريس التي أصدرت رواية «شجرة الفهود» (1990) وطاهر العدوان الذي أصدر روايته الأولى» وجه الزمان» 1987 وعلي حسين خلف(1945- 1996) الذي أصدر «حافة النهر» 1989. وهاشم غرايبة الذي أضاف بعد عدد من المجموعات القصصية رواية" المقامة الرملية "ورواية « الشهبندر « 1995 ورواية " القط الذي علمني الطيران "2010 وهزاع البراري الذي صدرت له « تراب الغريب «2007 وأعالي الخوف2014، بعد روايته " حواء مرة أخرى "1995 « والغربان». وعفاف البطاينة (ما وراء الجسد) 2004 وجلال برجس، الذي صدرت له رواية «مِقْصلة الحالم « وأمجد ناصر، الذي نشر روايته « حيث لا تسقط الأمطار» أتبعها برواية «هنا الوردة»(2017) وإبراهيم زعرور، وعبد الناصر رزق، وهاني أبو نعيم، وجهاد أبو حشيش، وعصام الموسى، ويحيى القيسي «باب الحيرة» 2006 و»أبناء السماء» 2010 و»الفردوس المحرم» 2016 بعد مجموعتين قصصيتين هما: " الولوج في الزمن الماء" 1990 و" رغبات مشروخة" 1997، وآخرون.. وقد أغنى الكتابُ المذكورون المكتبة الروائية بعدد من الروايات التي ازدادتْ وفْرةً، وإنْ ظلتْ تراوحُ في مكانها من حيثُ مستواها الفني.

ويشهد العقدان الأول، والثاني، من القرن الحالي، كنهايات القرن الماضي، تحولاتٍ ملْموسَة، منها تحوّل من عرفوا بالشعر للرواية، كإبراهيم نصرالله، وجلال برجس، وأحمد أبو

سليم، وأمجد ناصر، وجمال أبو حشيش، وتحولا من نوع آخر، من القصة القصيرة إلى الرواية، فقد صدرت لمحمود الريماوي بعد 9 مجموعات قصصية، وكتاب نثري (نصوص) روايتان أثارتا الانتباه: " من يؤنس السيدة " (2009) و» حلُم حقيقي « (2011) وجمال أبو حمدان(1944- 2015) « قطف الزهرة البرية «، و» الموتُ الجميل «1998. وفخري قعوار الذي نشر رواية « عنْبر الطرشان « 1996. وكان كلٌّ من قاسم توفيق، وعلي حسين خلف، وإلياس فركوح، قد تحوَّلوا من القصة القصيرة للرواية، وتحولت كلٌّ من رجاء أبو غزالة، وسحر ملص، وسامية العطعوط، من القصة القصيرة إلى الرواية، فصدرت للأولى رواية «امرأة خارج الحصار» 1995 وللثانية رواية «العين الزجاجية» (2013) ورواية «مطارح» 2013 أما سامية العطعوط، فصدرت لها رواية بعنوان « عَ الميدان رايح جاي « 2013 وتحولت سوزان الراسخ من القصة للرواية، فصدرت لها رواية «الحب والجسور « (2012) ورواية « غزل الحكاية « (2013) وبسمة النمري التي نشرت روايتها الأولى المُنْشَدِه (2016) بعد مجموعاتها القصصيَّة السبْع.

وشيءٌ آخر لا بدَّ من التنويه إليه، والتنبيه عليه، وهو ظهور روايات أردنية باللغة الإنجليزية، وفي هذا المقام ننوّهُ بالأعمال المتوالية لفادية الفقير*، التي تُرْجِمتْ منها رواية «اسمي سلمى My Name Is Salma (2009) » وحظيتْ بشيء غير يسير من التقدير[1].

ومن اللافت للنظر، في هذه المسيرة، من العام 1935 إلى اليوم، ظهور أشخاص أكثر من أن يوصفوا بالنُدْرَة، شُغفوا بفن الرواية، فأرادوا أنْ يمارسوا الكتابة في هذا النوع الأدبي من غير أنْ يتمتَّعوا بالمواهب. والعجيب أنَّ "كاريزما " الرواية تصيبُ في هذه الأيام عددًا كبيراً من الناس يريدون أن تكون لهم مواطئُ أقدام في هذا الفن، ويبذلون الكثير في سبيل أن يكون لهم هذا الحضور في قائمة الروائيّين، فقد ذُكر أن عدد الروايات التي رُشِّحت لجائزة كتارا عن العام 2016 بلغ في تصريح صحفي لخالد السليطي مدير كتارا 1114 رواية، وهذا عددٌ لا يتَّفق مع أكثر سقوف التوقّعات عُلوًا، مما ينمُّ على أن الكثير من (الهواة) يريدون

1.انظر ص 45 وما بعدها من هذا الكتاب

احتلال موقعٍ ما في عِداد الروائيين، ولا يكتفون للأسف بمواقع القرّاء، مع أن موقع القارئ موقعٌ لا يخلُّ بمكانة الإنسان، ولا يقلّل من احترام الآخرين لهُ، وتقديرهم.

وكان مؤلفُ أحد الكتب الرائدة في نقد الرواية، وهو برسي لوبوك Lubbock (1879- 1965)- مؤلف كتاب صنْعة الرواية Craft of Fiction- قد توقَّع مثلَ هذه الظاهرة في مقدمة كتابه الصادر في عشرينات القرن الماضي(1921) فنظرًا لما تتمتَّعُ به الرواية من طابَعٍ مُسلٍّ، وشيّق، يظنُّ كثيرٌ من الناس أنَّ الرواية فنٌ يسيرٌ، طيّعٌ، وسهْلٌ ممتنعٌ، ولهذا تراهم يكتبون رواياتٍ لا تصلُحُ إلا لتكونَ حَطبًا جَزْلا لنيران المدفأة. على أنَّ الصورة ليست بهذه القتامة، فقد رُشّحت روايات لجائزة البوكر - مع تحفُّظنا على الجوائز بصفةٍ عامّة – لإبراهيم نصرالله، وإلياس فركوح، وجمال ناجي. ورُشحت رواية الأخير «غريبُ النهر»، ووصلت القائمة القصيرة لجائزة الشيخ زايد للأدب، وفازت 2016 بجائزة الملك عبدالله الثاني للتميُّز - حقل الآداب والفنون. وفازت روايتان أردنيتَّان بجائزة كتارا للرواية العربية، على الرغم من أن هذه الجائزة تحيط بها الشُكوك كغيرها، فليْس من المنطق أن تقسَّم الجائزة بين خمسة روائيين، فهذا دليلٌ ساطعٌ على تلبية دوافع التّرْضية التي يحرص عليها القائمون على هذه الجائزة.

وفي هذه المؤشرات ما يدفع بنا للقول، بشيءٍ من التحفُّظ، إنَّ الرواية في الأردن تحاول أنْ تتخّذ مسارها الصحيح، على الرغم مما يشوبُ هذا المسار من مُعوّقات. وبعض هذه المعوقات ناتجٌ عن تعجُّل الكتّاب في نشْر ما يتوهَّمونه رواية، وتقصير النقد المتداول في الساحة عن الاهتداء لمواقع الخلَلِ في الروايات، والإشارة إليها، واندفاع بعض الناشرين لنشر ما هبَّ، ودبّ، والنتائجُ المُضَلِّلَة لما يُمنح من جوائز في معظم الأحيان، فقبل سنة تقريبًا اطَّلعتُ على رواية لكاتبة بُغْية نَشْرها، فوجدتُ فيها أخطاءً فنية كبيرة، وقد نصحتها ألا تنشرها إلا إذا قامتْ بتعديل ما أشرتُ إليها بتعديله، ولكنها للأسف كانت قد تقدَّمتْ بتلك الرواية المخطوطة لنيل جائزة، وفوجئتْ بفوْز روايتها، ونشْرها، على الرغم من أنها – فيما أحْسَبُ، وأظنُّ- كانت تفضل ألا تنشر في وضْعها الحالي، وهذا يؤكد لنا أنَّ اللجان المكلَّفة بمنح تلك الجوائز لا تستطيع التفريق بين عشوائية الكتابة، والكتابة على أساسٍ صحيح.

علاوة على هذا كلِّه، تنتشر في الروايات ظاهرة التأثر بالأفلام الأجْنبية، فلا تعدو الروايةُ، من حيث الوقائعُ المرويّة، كونها إعادة كتابة لفيلْم شاهدهُ المؤلفُ، ومثل هذه السرقةِ يَصْعُبُ على القراء اكتشافُها، بل يصعب هذا أيضًا على المتَخصِّصين، فيُظن أنَّ ما في الرواية من متخيَّل سرديّ من إبداع المؤلِّف، وليْس له فيه – إنْ أريدتْ الحقيقَةُ- إلا فضلُ السَرقَة، وخيرُ مثال لهذا ما أثير- في مصْرَ خاصَّةً- من لَغَطٍ عن سطو يوسف زيدان على رواية هيباتا الإنجليزيّة، ونشْرها باسمهِ بعِنْوان: عزازيل.

وفي هذا الكتاب نتوقف إزاء علامات فارقة في رواية الأردن وفلسطين التي هي في رأينا ليست جادة فحسب، بل متخيرةٌ، منتقاةٌ، نحسب أن فيها ما يعد علامة فارقة من حيث الجودة على مستويي البناء والمضمون. فلدينا رواية رجال في الشمس التي حظيت بالكثير الجم من التقريظ، وفيها بنية جديدة جمعت بين تعدد الأصوات واستخدام الراوي العليم وتوظيف أساليب سردية كالمونولوج الداخلي، والمراوحة في الزمن، وتوظيف المكان. ورواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة" وهي الأخرى من الروايات التي أجمع على الإشادة بها كثيرون. ومن الوقائع لسلطانة غالب هلسا التي جمع فيها بين هموم البطل الإيديولوجية، والدوافع النفسية للشخوص أمّا رواية "اسمي سلمى" لفادية الفقير، فعدا عما فيها من الإتقان الفني تتناول إشكالية المرأة في المجتمع، وجريمة الشرف، وعلاقة الأنا بالآخر. وفي رواية رائدة الطويل تنهج الكاتبة نهج الرواية المنولوجية، متكئة على توظيف ضمير المخاطب. وفي المحاصرون اكتسب الروائي فيصل حوراني صفة الروائي الواقعي الذي ينشد التعبير عن مرحلة مرت بها القضية من خلال الشخوص، علاوة على الحوادث، مع النظر في سراديب المعتقلات، وأقبية السجون.

ويمكننا أن نعمم هذه الفضائل التي تشمل الأبنية السردية على روايات أخر، كرافئ الوهم لليلى الأطرش، التي تنتفع فيها من بنية السيناريو، ورواية حزامة حبايب التي أجادت بصفة لافتة توظيف هذا النمط البنائي، لا سيما في تصوير ما يرتكب من جرائم في أقبية السجون والمعتقلات. وهذا ينسحب على روايات عدة تختلف شكلا، وإن تقاربت في الفحوى، كرواية بيت بيروت لسامر أبو شندي، ومصائر ربعي المدهون/ والخيمة البيضاء التي تسلط

الضوء على الفساد في السلطة الفلسطينية. وأما هند أبو الشعر فإنها استطاعت في روايتها الأولى " العتبة " أن تلحق بالمتقدمين من الروائيين، لا من خلال رصدها لتاريخ الأردن الحديث، ولكن عبر تحويل المادة شبه التاريخية للتعبير عن الحال تعبيرًا متحررًا من حرفية التاريخ. ومن بين الروايات التي وقع عليها اختيارنا رواية "حلم حقيقي" لمحمود الريماوي فهي تتناول موضوعا بكرًا لم يخطر ببال روائي غيره، في فضاء مكاني غير محلي، وغير عربي، وهذا يجعل منها رواية بنكهة خاصة، ولون جديدٍ غير متكرّر. كذلك رواية عماد مدانات "حنو البير" التي استطاع فيها الفلاح أن يحول الأرض القاحلة إلى خصبة تؤتي الزروع فيها ثمارها في كل حين.

1.Majdoubeh, Ahmad.: Journal of Arabic Literature. xxxii,3, Liedn,2001, p.286).

قراءة جديدة في رواية غسان كنفاني
رجال في الشمس

أثارت رواية غسان كنفاني رجال في الشمس جدلا موصولا منذ صدورها في العام 1963 وما تزال[1] . فما يلفت النظر في الرواية ما فيها من التكثيف،مع القدرة على الإيحاء بأشياء كثيرة دفعة واحدة. ففي الصفحات الثلاث والتسعين التي ينبسط فيها نسيج الرواية يلجأ الكاتب إلى البنية الدرامية باستخدام تقنية تعدد الأصوات. فهاهو أبو قيس يتذكر، وأسعد تتداعى في رأسه أفكاره، ومروان يحدد موقفه من أبيه الذي تزوج من امرأة أخرى، ومن شقيقه زكريا الذي تخلى عن الأسرة طالباً منه أن ينهض بالعبء، وأن"يغوص في المقلاة مع من غاص".

1.فمن تناولوها سهيل كيوان في: غسان كنفاني الجمال الحزين والعطاء المتوهج،ط1،رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي،2003 ص76. وللمزيد يوسف سامي اليوسف في: رعشة المأساة،ط1،دمشق:عيبال للنشر،بلا تاريخ. وإحسان عباس في: من الذي سرق النار،تقديم وداد القاضي،ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980 من ص 368- 379 وسيد حامد النساج في: بانوراما الرواية العربية،ط1،بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم،1982ص143-144 وأحمد محمد عطية في كتابه: الرواية السياسية،ط1، القاهرة: مكتبة مدبولي،بلا تاريخ ص 193-195 وروجر آلن في كتابه: الرواية العربية مقدمة تاريخية،ترجمة حصة منيف،ط1،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986 ص112-113 وإبراهيم الفيومي في: الواقعية في الرواية الحديثة في بلاد الشام،ط1 ،عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع،1983 ص198- 202 وفخري صالح: في الرواية الفلسطينية،ط1، بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث،1985ص17و19-20 ومحمد علي الجعيدي: مصادر الأدب الفلسطيني،ط3، الرياض: مؤسسة اليمامة للنشر،2001ص179-181،وص326-327. وفاروق وادي في دراسته: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية،ط1،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1981.

ثم يعدل عن هذا لاجئاً للسرد المباشر عندما يلتقي أبو الخيزران ومروان أمام مكتب السفريات في البصرة، دون أن تفارقه النزعة الدرامية حتى في هذا القسم، ولا نعني بذلك اتساع مساحة الحوار الثنائي، وإنما كثرة اعتماد الكاتب على الأصوات الداخلية للشخوص، ففيما كان أبو الخيزران ومروان يسيران على مسافة من المكتب، يتحدثان حول ما يمكن أن يتقاضاه أبو الخيزران مقابل تسهيل دخول مروان للكويت، تداعت الذكريات، فإذا بابي الخيزران يعود بالقارئ إلى ما قبل سنوات ليروي عن طريق المنولوغ حكايته مع الشظية التي أفقدته رجولته،ثم حكايته مع الحاج رضا،ثم تتداعى في ذهنه أشياء أخرى. أما مروان فقد نسيَ أنه يسير مع أبي الخيزران، وتذكر الرسالة التي كتبها لأمه، وتذكر أخاه زكريا وما كان بينهما من علاقات تقوم على الاختلاف، وما اعتاد قوله لأمه عن أخيه الذي ترك فلسطين وغادر، وهو الآن يتزوج متخليا عن الأسرة: " لا بأس،لا بأس.. أيام قليلة ويصل إلى الكويت، إذا ساعده زكريا كان ذلك أفضل، وإذا تجاهله فسوف يعرف كيف يهتدي لأول الطريق.. "

الراوي العليم

وعلى الرغم من اعتماد المؤلف اللافت على أسلوب تعدّد الأصوات، إلا أنه مزج بينه وبين أسلوب استخدام الراوي العليم، مقرّبًا بذلك روايته من الشكل التقليدي المألوف، مانحًا القارئ هامشًا أكبر للتمييز بين الشخوص: أبو قيس،وأسعد،ومروان،وأبو الخيزران. مضفياً على الحكاية،رغم واقعيتها،طابع السرد العجائبي الذي يكاد لا يصدق. فمن أين لأبي الخيزران أن يلتقي مروان، وأبا قيس، ثم ينضم إليهم أسعد لتعقد الصفقة؟ ألا يتمُّ ذلك على أن التقاء مثل هؤلاء بهذا القيادي إنما يشير إلى أرضية مشتركة،وهي البحث عن مخرج لأزمات داخلية فردية قادت كلا منهم إلى الطريق الذي جعل منه الكاتب فصلا من فصول روايته؟ وكيف تسنى للمؤلف أن يتخيل صهريجاً يقوده سائق فلسطيني يُهرّب بوساطته ثلاثة شخوص عبر الحدود من صفوان إلى مركز المطلاع؟ أليس في هذه الحبكة المتخيلة غرابة تصل بواقعيتها حدود العجائب؟ ألا تنمّ

الأوصاف،والنعوت،التي أسبغها على الصفقة(كذا)عن نهاية تعسة،" قبل أن تدلفوا عليكم أن تخلعوا قمصانكم. الحرُّ خانقٌ هنا، ومُخيف، وسوف تعرقون كأنكم في مقلاة".

الشخوص والوظائف

إلى جانب هذا البناء الحواري - إذا صحَّ التعبير - نجد بناءً من نوع آخر يمكن وصفه بالتشخيصي، فالكاتب تعامل مع النماذج الأربعة باعتبارهم شخوصًا لهم ملامح،وطباع، متميزة، فأبو قيس نموذج للفلسطيني المتشبث بالأرض،الذي لا يفرق بين رائحة الأرض غبّ المطر، ورائحة الأنثى المستحمة للتو بالماء الفاتر. وهو إذا قدِّرَ له أن يبلغ الكويت، حيث النقود المتراكمة تنتظر من يجمعها،لا يطمع بأكثر من تعليم ابنه قيس، وشراء شجرتي زيتون، وفي أحسن الأحوال ببناء بيت صغير في مكانٍ ما، أحلامه صغيرة، وبسيطة بحجم شخصيته، وهو رجلٌ لم يتعلّم جيدًا، ولكنه يتذكر الأستاذ سليم الذي استمع لدرسه عن التقاء نهريْ دجلة والفرات في شط العرب.

وعلى هذا النحو صقل المؤلفُ شخصية أسعد الذي خدعه سائق يدّعي الوطنية (أبو العبد) وتركه هائمًا في صحراء (الـ H4) لينقذه سائحٌ أجنبي مع زوجته، ويصطحبانه معهما إلى بعقوبة. وبعد ذلك يضعانه على الطريق: "كلهم يتحدثون عن الطريق، وهم لا يعرفون من الطريق إلا لونها الأسود." أما عمه فقد ساعده على السفر بإقراضه خمسين دينارا لكن بشرط: " أنت تعرف لماذا.. أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزوج من ابنتي ندى.. لا أستطيع أنْ أتصور ابنتي المسكينة تنتظر أكثر. هل تفهمني؟ " ولكنَّ أسعد يتساءل: " يا إله الشياطين! من قال له إنه يريد أن يتزوجها؟ من قال له إنه يريد أن يتزوج؟ يريد أن يشتريه لابنته مثلما يشتري كيسًا من الروث للحقل؟"

فكل شخصية من هذه الشخصيات لها حكاية، والحكايات يجري تنضيدها في حكاية كبرى تمثل إطاراً جامعًا للحكايات الأصغر. فمروان له حكاية مع أبيه وأسرته كثيرة الأطفال، ومع أخيه الذي سبقه للكويت، وتوقف أخيرًا عن إرسال النقود لأمه. وعندما أهانه الرجل السمين في المكتب انبعث خلاصُه على يديْ أبي الخيزران الذي: " يوحي

بالخيزران حقاً. فهو طويل القامة جدًا، ونحيل جداً، ولكن عنقه وكفيه يعطيان الشعور بالقوة والمتانة. و يبدو لسببٍ ما أنّ بوسعه أن يقوّس نفسه حتى يضع رأسه بين قدميه دون أن يسبّب ذلك أيَّ إزعاج لعموده الفقري."

ولهذا الرجل حكاية ليس أولها الطمع، ولا آخرها الكذب على الذقون. فعندما سأله أسعد، وهو إلى جانبه في غرفة قيادة الصهريج:

- ألم تتزوّج أبداً؟

صدمه السؤال المفاجئ، وغاب عن الراهن، ليعود إلى ما قبل عشر سنوات عندما أفاق فجأة ليجد نفسه في مشفى، وحوله فريق من الجراحين، يُحاولون استئصال شظية قنبلة من بين فخذيه، وقد أدت العملية لفقدان رجولته. يتذكر هذه الحادثة لأن السؤال ذكّره بالسنوات العشر التي يعيش فيها من غير ذكورة، مُحاولا تقبّل الوضع دون فائدة: "لقد ضيّع رجولته في سبيل الوطن، وما النفع؟ لقد ضاعتْ الرجولة، وضاع الوطن، تباً لكلّ شيءٍ في هذا الكون الملعون".

الزمن - والمقلاة

ومن يقرأ الرواية يلاحظ، مثلما لاحظ كثيرون، تركيزَ الكاتب المتكرّر على الصحراء، فالمكان يتضافرُ مع الشخوص، ومع أجزاء الحكاية، ومع الحوار، في إضفاء شكل جحيميّ يحيط بالأشياء التي يتضمّنها النّص. فبدءًا من خروج أسْعد، وتيهه في البيداء لدى الحدود بين الأردن، والعراق، وابتداءً من الطريق، والوصف المتكرّر لحرارة الرمال، والشمس المتوقدة التي تكاد تذيب صفيح السيارة، والعرق المتصبِّب الذي تبتل الوجوهُ به تارةً، ويقطر من الجفون والأهداب تارةً أخرى، ذلك كله يضاعف أثر الصراع الدرامي الذي تمتلئ به الحكاية، وتضيق عنه احتمالات الشخوص. أما اللعب بالزمن،فهو بيت القصيد في الرواية، وهو الشيء الذي لا يخطئه الفهم والنظر.

فعلى الرغم من أنها رواية مكثفة، ومن شأن السرد المكثف ألا يتيح للكاتب مزيدًا من التنوع في التشكيل الزمني المعبّر عن ترتيب الحوادث ترتيبًا مخالفاً للحكاية النسقيّة

المُضْمرة في النص، إلا أنّ غسانَ يكثر من المفارقات الزمنية، التي يعدّها جيرار Gennet جنيت إحدى التقنيات التي تعيد تشكيل القصة على وفق رؤية الكاتب، ومنظوره السرديّ.

ففي أثناء وجود أبي قيس في البصرة، ورؤيته شط العرب، وهو أمام مكتب الرجل السمين، تذكر الأستاذ سليم،معلم الجغرافيا في قريته بفلسطين، وهو يردّد أمام التلاميذ: " إذا اجتمع النهران: دجلة والفرات، يشكلان نهراً كبيرًا واحدًا هو شط "العرب". فهذا الربط بين رؤية الشط والدرس وما يرتبط بهما يمتد صفحات،وعندما يفيق أبو قيس من شطحاته في الماضي لينظر مرة أخرى" وراء هذا الشط توجد كلّ الأشياء التي حُرمَها." يعود بنا عودة يتم فيها لصق الشريط السابق من الذكريات بجزء جديد من منه: " في السنوات العشر الماضية لم تفعل شيئا سوى الانتظار" وهذا التداعي يتخلله حوارٌ مطوّل مع أمّ قيس، قبل أن يصحو من هذه الذكرى على صوت السمين يقول له: " الرحلة صعبة، أقول.. تكلفكَ خمسةَ عشرَ ديناراً."

وتتكرر المفارقة الزمنية مرارا،فأسعد، وفقا لزمن القصة الحقيقي، في البصرة، في مكتب الرجل، لكنه بمفارقة زمنية أخرى يعود بنا إلى السائق(أبو العبد) الذي عرض عليه أن ينقله من عمان إلى البصرة عبر الحدود، وهذه المفارقة يتخللها حوار كالسابق:" لكنه كذب عليه. استغل براءته وجهله، ،أنزله من السيارة بعد رحلة يوم قائظ، وقال له: إنّ عليه أن يدور حول (الإتشفور) كي يتلافى الوقوع في أيدي حرس الحدود،ثم يلتقيه في آخر الطريق. "

ويتكرر استخدام كنفاني للمفارقة في الفصل ذاته،ففي أثناء الحوار الذي يدور بين أسعد وصاحب مكتب السفر يسمعه هذا الأخير، وهو يقول: " أبو العبد .. يلعَن أبوك. يلعن أصْلَكْ. " فينهره السمين، وبذلك يوقظه من الاسترسال في الاسترجاع، ولكن أنّى له أن يفعل، وقد هيمنت عليه في تلك اللحظة ذكريات الماضي ؟!

ففي أثناء تلمسه للدنانير في جيبه تذكر عمه، وهذه أيضًا مفارقة أخرى، يجري العدول عنها لتلتحم حوادث الماضي بالحاضر، فعندما سأله السمين عن الفندق الذي يقيم فيه، أجابه:

- فندق الشطّ

- آه.. فندق الجرذان؟؟

كلمة "الجرذان" تخرجه من سياق الزمن إلى زمن آخر مضى فيه تائها ساعات طويلة يتخبط في صحراء قاحِلة منتظراً، باحثاً بعينيه عن سيارة أبي العبد، بلا فائدة. وما ذكـّره بذلك هو أنّ الصحراء، والطريقَ، مملوءتان بالجرذان، وقد توقفت سيارة السائح الذي أقله إلى بعقوبة بسبب جرْذ عبر الطريق. وتذكر بالطبع الحوار الذي دار بين السائح وزوجته عن الجرذان،ثم الحوار الذي اطـّرد بينه وبين الرجل ليتحوَّل إلى طريقة غير مباشرة يستخدمها المؤلف لتحليل شخصية أسعد، مُسْتخدمًا تدخلات الراوي العليم: " لم يكنْ يستطيع أنْ يُركـّز رأسَه على مِحْوَر واحد، كان مُشوشاً، ولم يكنْ بوسعه أنْ يهتدي إلى أول طريق التساؤلات لكيْ يبدأ. ولذلك حاول جهده أن ينام،من أين أنت؟"

ولا يستطيع كاتبٌ - أيًا كان - أنْ يُقدّم لنا شخصيته تقديمًا يبتعد فيه عن الأداء التقريري بغير هذه الطريقة: الاستبطان الداخلي، إلى جانب الحوار، ولمَسَات الراوي. وتتكـرَّرُ مثل هذه المفارقات في رسم الدور الذي أسنده المؤلف لمروان، ومروان أصغر الثلاثة، ولديه مشكلات لا يسهل التعبير عنها إلا بالمفارقة الزمنية، ولذا تضمن هذا الفصل مفارقات متعددة، ومتشابكة، لنقرأ ما يأتي: " الآن- فقط - عرَفَ منشأ ذلك الشعور بالارتياح، والاكتفاء الذي لم يكنْ بوسعه قبل دقائق أنْ يكتشفه. إنه يفتح عينيْه بكلّ اتساعه، وبكلّ صفائه،بل إنه يهْدم، بشكل رائع، كل سدود الكآبة التي حالت بينه وبين معرفته. وها هو الآن يتملـّكه من جديد بسطوة لا مثيل لها قط. كانَ أول شيء فعله في ذلك الصباح المبكّر كتابة رسالة لأمه". فالكاتبُ يُشيرُ – مثلما نرى-

إلى الزمن الحاضر" الآن" تسانده عبارة : "إنه ينفتح أمام عينيه" ولكنَّ هذا الحاضر يتّحدُ بالماضي لكونه "هَدَم" ثم ينبّهنا إلى أنَّ هذا الماضي يكتنفه الحاضرُ "ها هو الآنَ تملّكه من جديد" و" إنّه يشعر الآن بمزيد" و"كتبَ لأمه تلك الرسالة".

تكشِفُ هذه الطريقة عن تشابك المفارقات الزمنية، وتداخلها، فالكاتبُ يؤكد نبذه الطريقة التقليدية القائمة على السرد المتتابع Chronological وهي الطريقة التي كانت سائدة في معظم الروايات العربية في النصف الأول من القرن الماضي، وحتى صدور هذه الرواية. فهو يفْتَتِح نسيجه السردي لتشكيلات متعدّدة يتخللها السرد المتتابع، والقائم على تقديم ما من حقه التأخير، وتأخير ما من حقه التقديم، والسرد القائم على الحذف، والتأجيل، والاستشراف. فتعرّف مروان على أبي الخيزران يجري في الفصل الثالث لكنّ التفاصيل التي تتعلق بشخصيّته، على المستوى النفسي، يجري بيانها في الفصل السادس الموسوم بالطريق.

الدال والمدلول

وقد يطولُ بنا الأمر إذا نحن رصدنا المواضع التي تتسم باستخدام تشكيلات زمنية تخالفُ ترتيب القصة الافتراضي، كالاسْتباق، والإلحاق، والتواتر، وغيره. وإذا راعينا ما في الرواية من سرد مكثف اكتشفنا كم هي متقنة على مستوى البناء،وكم هي محكمة على مستوى التماسُك الداخلي. ولا تفوتنا الإشارة إلى ما فيها من حبكة عزز تماسُكها تواترَ النبوءة التي رمز لها بالطائر الأسود الذي يُحلّق في السماءِ على غير هدىً: "نظر إلى السماء، كانت بيضاء متوهّجة، وثمّة طائر أسْود يحلق عاليًا، وحيدًا، على غير هدىً. " ورمز لها أيضاً بالطريق السَّوداء: "كلهم يتحدثون عن الطريق،يقولون: تجد نفسك على الطريق. وهم لا يعرفون من الطريق إلا لونها الأسْوَد". ورمز لها بالمقلاة غير مرة: " اترك المدرسة السخيفة التي لا تعلم شيئا، وعليك أنْ تغوص في المقلاة مع منْ غاص". وهذه تعبيرات تنذرُ، في الواقع، بأنّ الرواية لن تنتهي بتحقيق الهدف الذي ينشده الشخوص، فهي نذرٌ سودٌ توحي بأن الثلاثةَ سيلاقون حتفهم في تلك المقلاة، وأن

الطائر الأسود، الذي ذُكر في بداية الرواية، وهو يحلق على غير هدى، سواء أكان غرابا أم بومة، لا فرق، يَعِدُ بنتيجة واحدة.

لقد اعتمد غسان كنفاني في "رجال في الشمس" على دوال متعدّدة منها: الطريق، والخزان، والصّهريج، والسائق الخصي، والصحراء، والمقلاة، والجرذان، والصفقة، والمزبلة، ورائحتها النتنة، والأوراق النقدية، والساعة التي تحيط بمَعْصم مَرْوان. وتدقيق أبي الخيزران في المشهد الأخير، وهتافه: لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ لماذا؟ في اعتقادنا دوالّ لا تحتاج إلى مزيدِ نظر للوصول لشيء من التأويل البسيط.

وعليه: فإنّ في الرواية ذاتِ الحبْكةِ المتماسِكَة، حبكةً أخرى موازيةً يمكننا أنْ ننسب إليها بعْض المبادراتِ الرمزيّة. وقد تنبّه دارسون،فقالوا: أبو الخيزران يرمز للقيادات التقليدية المتخاذلة التي أضاعَت الوطن، ومع ذلك تتشبث بمراكز القيادة. وأنّ الطريق ترمزُ للبحث عن حلول فردية(رومانسية) لا تأتي بغير المأساويّ، والفاجع. وأنّ الخزان – الفرْن- يرمز لاحتراق الفلسطينيين بعد سنوات عشر من النكبة، وأنّ المقلاة ترمز- هي الأخرى - لهذا النفي الذي هو مرادفٌ آخرُ للمَوْت.

ونحن نعتقد أنّ كلّ عمل أدبي عظيم لا يخلو من ثراء يعبِّر عنه القراء عادة بهذا التصوُّر الرمزي، أو ذاك، للشخوص، أو للمكان، أو لبعض الحوادث، فما الذي تعنيه فكرة إلقاء الجثث الثلاث في مَكبٍّ للنفاياتِ نَتِنِ الرّائحة إنْ لمْ يعْنِ هذه الحقيقة؟!!

الوقائع الغريبة لإميل حبيبي
والنقد الثقافي

ثمة أكثر من تعبير يُطلق على ما هو مُتداول في هذا السياق، فقد اسْتُعْملَ تعبير التاريخانية الجديدة new historicism مثلما استعملَ تعبير التحليل الثقافي cultural analysis وتعبير الدراسات الثقافية cultural studies وأخيرًا النقد الثقافي cultural criticism [1] الذي بدأ ظهورُه على استحياءٍ نحْو العام 1929 علي أيدي بعض الفرنسيّين ممّن أصدروا مجلة أدبية نقدية باسم " حوليات " Annales فقد شملت عنايتها الأدبيّة، واهتمامتها النقدية: الاقتصادَ، والمُجْتمع، والحضارة[2]. ومن بين النافذين من كتابها المؤثرين تارك بلوش، ولوسيان فيفر. وتركت هذه المجلة أثرًا كبيرًا في جيل المفكرين اللاحق، من أمثال: ميشيل فوكو Foucault، الذي أثر بدوْرهِ في عدَدٍ من المفكّرين، منهم: روجر كارتييه، وجاك رافل، وفرانسوا فورييه، وروبرت دارنتون. ويمثل فوكو (1926-1984) ما يُعرف بالتاريخانية الجديدة تمثيلا جيدًا[3]. وهو من أكثر المفكرين الفرنسيّين تأثيرًا في الفكر النقدي الأمريكي، بمنهجيته القائمة على النظر في الثقافة من حيثُ علاقتُها بالسلطة، والمجموعات الهامشيّة، والأقليات العرقية، والإثنية. ويتجلى ذلك في مُصنّفاته، ومنها " تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي" و" نظامُ الخطاب"، ومعالجاته لموضوعات ثقافية أخرى: كالإجرام، والعقوبات، والممارسات الاجتماعيّة في السجون، والمثلية الجنْسية. وهو واضِعُ التعبير الشائع في الدراسات

1.ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2 ، 2000 ص 45

2.سمير خليل: النقد الثقافي من النص إلى الممارسة الخطابية، wijhat.com تاريخ2011/9/23

3.للمزيد انظر ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984 ص53

الثقافية " أركيولوجيا المَعْرفة ".

ومن رائدي النقد الثقافي في إنجلترا رايموند وليامز Williams الذي صنّفَ كتابيْن مُهمّيْن يُعدان من مراجع هذا النقد، وهما: الثورة المُمْتدّة، والثقافة والمجتمع،[4] وهذا الأخير يقوم على أطروحة مؤداها أنّ الثقافة ليست شيئًا ثابتًا جرى إنجازهُ، وانتهى، بلْ هي – على الأرْجَح - شيءٌ حيٌّ، ودائم التغيّر. أما عن علاقة الثقافة بالأيديولوجيّات، فتتشكَّل - في رأيهِ - منْ طرائقَ متبقيّة، أو مُهيْمنة، أو منبثقة، في رؤية العالم، وهو ما يبدو لنا خاضعًا لمفاهيم طبقة، أو أفراد، يملكون السلطة في صورةِ مجموعةٍ، أو مجموعاتٍ مُعيّنة[5] وذلك ما أوْضحَه في كتابه The Politics of Modernism طرائق الحداثة1989.

وثمة جناحٌ من النقاد يُمكن وصفُهُ بالماركسي انضمّ إلى هؤلاء الحوليّين، منهم: غرامشي، وألتوسير، وباختين Mikhail Bakhtin [6]. وهذا الأخير تحرَّر من المفاهيم الماركسيّة الجامِدة تحررًا بلغ حدّاً يمكن القول عندهُ: إنه لم يكن ماركسيًا على الإطلاق. فهو صاحبُ فكرة تعدد الأصوات في الخطابات، والبوليفونية polyphonic في الرواية، وذلك شيءٌ أوضحه بالتفصيل في دراسته لكلٍّ منْ رابليه، ودستويفسكي[7]. أما أثرُه في النقد الثقافي، فقد برز في تركيزه الشديد على الصراع بين مستويَيْن من الثقافة، أحدهما هو الثقافة العليا، والأخر هو الثقافة الدنْيا، وذلك لا يتجلى في التناقض

4.رايموند وليامز: طرائق الحداثة، ترجمة فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1999 ص7

5.طرائق الحداثة ص75-93

6.محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات تعدد الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1 ، 2000 ص51، وانظر= ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، طوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986 ص26

7.باختين: السابق ص 265

ما بين النصوص الكلاسيكية والشعبية حسْب، بل يتجلى كذلك في التناقضات التي تشيع في الأصوات المتعددّة في الخطاب المعيّن نفسه. ينضم إلى منْ ذكروا الألماني والتر بنيامين، الذي سار في اتجاهٍ مختلفٍ عن جورج لوكاش، المُعْجب بروايات القرن التاسع عشر، داعيًا لثقافةٍ جديدَةٍ، وتحليل يهتمّ بالدادائية Dadism أو الفوْضويّة، والراديو، والأفلام، عبر مجال ثقافي أكثر اتساعًا، وأقلّ نخبويّة. وانتقد الإيطالي غرامشي مفهوم الأدب بمعناهُ الشائع، مشدّدًا على ضرورة وضْع تعريف للثقافة يتسع لثقافة البروليتاريا، والفئات الشعبيّة المنسحقة، والمهمّشة.

وبرز النقد الثقافي في أمريكيا على أيدي عددٍ من الأكاديميّين في جامعة كاليفورنيا – بيركلي في مقدمتهم ستيفن غرينبلات Greenblatte نحو العام 1970، فهو أولُ من استخدم تعبير الشعرية الثقافية Cultural Poetics غير أنّ مصطلح التحليل الثقافي زاحَمَ هذا التعبير حتى غلب عليه، لما في هذا الاصطلاح الجديد من دلالة على الجوانب الإجرائية لدى هذا الاتجاه. ويُعدّ التحليل الثقافي، المرادفُ دلاليًا لمضمون التاريخانية الجديدة، في نظر هؤلاء، مزيجًا من روافد نقدية معروفة: كالماركسية والتفكيكية، والأنثروبولوجيا، والنسوية Feminist Criticism. وفي ذلك يقول غرينْبلات: " في النهاية لا بدّ للنقد الثقافي من أنْ يذهب لما هو أبعد شأوًا من النصّ، كاشفًا عن الروابط التي تصله بالممارسات الثقافية الأخرى"[8] علاوة على السابقين، أسهم إدوارد سعيد (1935-2003) بدوره، في النقد الثقافي الأمريكي، لا منْ خلال كتابه " الاستشراق " وحده، وهو الكتابُ الذي كشف فيه عن نسق مضمر، مخبوء، تحت قشرة الخطاب المُعْلن، وهو هيمنة المركزية الغربية على ثقافة المستشرقين، وخطابهم المعرفي، مقابل تهميشهمْ للآخر، ولكنه، أيضًا، أسْهم، في هذا المقام، بكتابٍ أكثرَ حِدّةً، وجراءةً من الأول، وهو كتابه " الثقافة والإمبريالية ".

---

8. دليل الناقد الأدبي، السابق، ص 45

وما فتئ النقد الثقافي، كغيْره، يتسرّب إلى النقد العربي الحديث، فعدا كتاب الغذامي الموسوم بعنوان " النقد الثقافي " [9] صنف إدريس الخضراوي كتابًا بعنوان " الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية "[10] وكتب المناصرة(عز الدين) شيئًا عن هذا النقد في كتاب له عن نظرية المقارنة والنقد الثقافي، وهو ما ظهر أثره على نحو جليّ في كتاب حفناوي بعلي" مدخل لنظرية النقد الثقافي المقارن" على الرغم مما أثير حوله من تساؤلات ترتاب في أمانة المؤلف العلمية، وكتب الكثير من البحوث والمقالات، ورسائل الماجستير، والدكتوراه، التي تتناول أدبًا عربيًا قديمًا، أوْ مُعاصرًا، في ضوء النقد الثقافي.

واتجه آخرون لتسليط الضوء على الأدب، أو الثقافة الشعبية، من خلال النبش في النصوص الأدبية الكلاسيكيّة، كالشعر الجاهلي، والمقامات، والقصص، والأخبار، والنوادر، والأمثال، وحظيَ السردُ الشفويُّ العربي بالمزيد من العنايةِ، والبحْث، وتطرّق باحثون إلى مسائل النساء وأخبارهن، والغلمان، والمجانين، والأذكياء، وإلى الجواري والمغنين، والقيان. على أنّ النقد الثقافي يهتم اهتمامًا لافتا بالذات، وبالهوية، وبالآخر، من زاوية علاقته بالذات، وبالهوية، ويهتم كذلك بالمرأة، وبالأنساق الثقافية المُضْمَرَة. فما الذي يعنيه النقد الثقافي بالنسق؟ وما المجالات الأخرى التي يتباينُ فيها هذا النقدُ عن غيره، إذا سلمنا بأنه نقدٌ جديدٌ وليس امتدادًا لحركةِ ما بعْد الحداثة؟

ثمة أنساق ثقافية، وتاريخيّة، تتكوّن عبر البيئة المُعينة- مؤضع الدرْس- وتتقنُ الاختباءَ تحت قشور النصوص، ولها دوْرٌ سحري في توجيه عقليّة الثقافة، ورسْم مسيرتها الذهنية، والجماليّة. وعليه، فإن النقد الثقافي يبحثُ عمّا هو مُضْمرٌ، وهو- بلا ريْبٍ - عناصرُ متشابكة، متفاعلة، متمايزة، وكلّ شيء في هذه العناصر له خاصيّة

---

9. النقد الثقافي ص52

10.إدريس الخضراوي: الأدب موضوعًا للدراسات الثقافية، دار الجذور للنشر والتوزيع، الرباط- المغرب، ط1، 2008

دينامية، بمعنى أنه يتفاعل مع العناصر الأخرى داخل النسَق، ويتفاعل كذلك مع العناصر الأخرى التي تحيط به من الخارج، وهذا يضفي عليه صفة التحوّل، والسيْرورَة. وبذلك يختلفُ النقدُ الثقافي عن النقد الأدبي من حيث أنّ هذا الأخير ينظر للنصوص باعتبارها نصوصًا منْجزة توقفت عن التغيُّر، وذلك، فيما يؤكد رايموند وليامز، غير دقيق.

وتبعًا لهذا، فإنّ النقد الثقافي لم يعدْ يكتفي بتحليل النصوص الأدبيّة المنتمية للسامي، والرائع، والرفيع، بل يتعدى ذلك إلى الثقافةِ بصفةٍ عامّة، باعتبارها ثمارًا للحراكِ الاجتماعي. فمُصْطلح الثقافة تخطّى الأدب الرفيع إلى الثقافة بمعناها الواسع، الذي يستوعبُ الثقافة الشعبية، مع توجيه النقد لما يعدّ أسُسًا لتصنيف الثقافة إلى رفيعةٍ، وأخْرى وضيعَة. فالنقد الثقافيّ - عودًا على بدْء - لا يفرّق بين ثقافةٍ وأخْرى، بين ثقافة دنيا وأخرى أعلى، وأسمى، وأرْقى. فهو- من هذه الناحية - أكثرُ وصفيّة، وأقلّ تقويمًا، أيْ: أكثر اهتمامًا بالربط بين مكونات النسق بدلا من الاهتمام بالتصنيف، والتقويم. علاوة على هذا، لا يقتصر اهتمام النقد الثقافي على الأدب الذي كُتب في العصور الخوالي، وإنما يعنى بالأدب الحيّ، المتنامي، المتغيّر، فنقادُ اليوم ينبغي لهم ألا يتكيفوا مع الماضي، ولا مع الحاضر حسبُ، بل مع المستقبل أيضا. ولهذا لا نستغربُ أنْ يحمل بعض النقاد الثقافيّين على المؤسسة الجامعية، فهي، برأيهمْ، المسئولة- أولا وأخيراً- عن تكريس الرأي الخاطئ، الذي يقوم على أنّ الثقافة القديمة المكتوبة، المنجزة، في صياغة جميلة مكتملة، هي الثقافة، وما عداها غير معترَفٍ بهِ، ويُنظرُ له في شيءٍ غير قليل من الاستخفاف، والازْدِراء، والتهْميش. وهي- أيْ الجامعة - تعزفُ عنْ دراسة الأفلام، والمُسلسَلات، والإعلانات، والأدب الشعبي، وأنماط الحوار المعاصرة، مما يعد في نظرها من سَقْطِ المتاع.

وتأسيسًا على هذا يجد النقد الثقافي، بصفةٍ عامّةٍ، في السرْدِ، إنْ كان شفويًا، أو مكتوبًا، روائيًا أو قصصيًّا، أو أيّ ضرْبٍ آخر من ضروب الحكاية، مجالا خصبًا، ثريّاً،

لتطبيق آرائهِ في التحليل، كوْن السرد، بطبيعته، أكثرَ فنون الأدب استيعابًا لأمشاج من الثقافة، بمستواها الذي يمكنُ أنْ يُعد - بمعنى من المعاني - ثقافة شعبيّة. والثقافة الشعبيّة هي إحدى المفردات المتكرّرة في الخطاب النظري للنقد الثقافي، والتاريخانيّة الجديدة، فما هو موقف هذا الاتجاه من الثقافة الشعبية؟ بعبارة أوْضح: كيف ينظرُ النقد الثقافيّ للثقافة الشعبية، وعلاقتها بالمُستويات الأخرى للخطاب؟

الثقافة الشعبيّة

يرى هذا الاتجاهُ في ثقافة المجتمع مزيجًا من الكتابات، والخطابات الشفوية، والعُروض التلفزيونية، والأفلام الروائيّة والوثائقية، والتسجيلات، والبرامج الإذاعية، والأطعمة، والموضة، والمجلات، والظواهر الأخرى، التي تؤدّي مهمات تواصلية في حياة الناس اليوميّة؛ فهذا كله يكوّن- في الواقع - المادّة الأساس للثقافة الشعبية. تضافُ إلى ذلكَ طقوسُ تتّبَعُ في الأفراح، والأحزان، والطبخ، والمآدب، والملابس، وألعاب التسلية، والرياضة، والأدب الشعبي الملفوظ، لا تقلّ أهميّة عن العروض المسرحية التي يجري تقديمها، والاحتفاء بها، ونقدها على خشبة المسرح، وفي أعمِدَة الصحف، والدوريات.. ومن الحيف أنْ تصنف هذه العروض في الأدب الرفيع، بينما لا تحتلّ الوَسائط التعبيرية الأخرى مرتبة الأدب الوضيع، وذلك أضعف الإيمان. ولا تفوتنا، تبعًا لما ذُكِر، الإشارة إلى فنون من الأغاني، والمواليد، والمناسبات الشعبيّة، والسيَر، وعروض الدمى، والعرائس، والحكايات، التي تلقى على الأسماع في المقاهي(الحكواتي) مما جرى الانتباهُ له، والالتفاتُ إليه، مرارًا، لا على أنه نوعٌ من الأدب الذي يستحقّ الدرس، بل على أنه ثقافة تنتجها العامّة، وتستهلكها، في منأىً عن عناية النخبة من سَدَنة النقد الأدبي. فالنقد النخبويّ، إذا ساغ التعبير وجاز، يقيم حاجزًا بين نوعين من الثقافة؛ إحداهما سلعة منتخبة(نخب أول) وهي الثقافة العُليا، والأخرى سلعة مشوّهة(نخب غير أول) وهي ثقافة الشارع، أو العامّة، مثلما كان يُطلقُ عليهم في كتب التراث، أو ثقافة ما تحت الأرضUnderground Cultureبيد أنّ الثقافة الشعبية، بتعبير ويليامز Popular

Culture أخذت منذ أمدٍ بعيد، لما تتمتع به من قوة التعبير عن الوجدان المحلي، تفرض ذاتها على الناس، في عصْرٍ غلبت فيه على (الميديا) الصورة، والإشارة، والإيقاع، وأشكال التعبير الأخرى، ولم يعد ثمّ مناصٌ من النظر إليها باعتبارها نسيجًا واحدًا بشقيه: النخبويّ، والعاميّ، الذي لم يحظ من المؤسسات الأكاديميّة بغير الظلال[11].

الثقافة الشعبية في فلسطين

ولئن تعلق الأمرُ بأدب فلسطين، وثقافتها الشعبية، فلا ريب في أنّنا سنجد الأمر مختلفا، والتقدير مباينًا لأيّ نموذج آخر، فالثقافة الشعبيّة في فلسطين تمثلُ - بلا أدنى شك - نموذجا للثقافة الدالة على التمسُّك بالهوية المحصّنة للذات من الاستلاب، والذوبان، في الآخر، الذي يمتلك من أدوات التحكّم، والسيْطرة، ما يتيح له أن يفرض عليها ثقافته هو. وبناءً على ذلك نتوقع من الرواية الفلسطينية، بوجه خاص، ضربا من الاحتفاء بالثقافة الشعبية، وإن بدا ذلك بطرائق غير مباشرة، وبصور متوارية تحت قشرة النص. ومن المعروف أن للثقافة الشعبية الفلسطينية خصوصية في الأغاني، والأشعار، والحكايات (السواليف) والأمثال، التي تتصل بهاتيك السواليف، لتؤلف ركائز لا غنى عنها لهوية السرد الثقافي. وهذا شيء نجده ماثلا، بوضوح، في قصص كثيرة لمحمد علي طه[12] "جسر على النهر الحزين" وحنا إبراهيم (أزهار برية) وقصص إميل حبيبي(1922 – 1996) لا سيما "سداسية الأيام الستة "[13]، وروايته المشهورة " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل1974". وإذا تذكرنا أن التحليل الثقافي يُعنى بصفة أساسية بأربعة أركان، هي: الذات، والآخر، والمرأة،

11.موقع شبكة نبأ، Webcach.googleusercontent.com

12.محمد علي طه: جسر على النهر الحزين، عربسك، حيفا، 1972 وانظر= إبراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984 ص 19-32

13.انظر= حسني محمود: الرؤية والدلالة والبنية الفنية في سداسية الأيام الستة، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002

والهوية، باعتبارها عناصر تسهم الثقافة الشعبية في تعزيزها من خلال النسق المضمر، اكتشفنا أنّ أي قراءة للرواية المذكورة لا تنتهي بغير التركيز على هذا النسق، وما فيه من كشف عن علاقة الذات بالآخر، وعن التمسّك بالهوية في مواجهة التهديد، والموقف غير الهامشي الذي تنهضُ به المرأة - ها هنا - خلافا لما توحي به ثقافة الأدب الرفيع، قراءةٌ ناقصةٌ.

العنوان

يحيل عنوانُ هذه الرواية من خلال الألفاظ التي يتألّف منها إلى مستوياتٍ ثقافيّة متعدّدة، فكلمة " وقائع " من الكلمات التي تستخدم في سرد الحوادث قديمًا، وفي الحديث. والحوليات التي تلخص فيها المجريات التاريخية، أولا بأول، تسمّى وقائع. وهي جمع واقعة، ووَقْعة، أي : حادثة، والواقعة، أو الوقعة، تستعملان – عادة- في الدلالة على حادثةٍ ذاتِ عواقبَ كارثيّة، أو فواجع. ثم يأتي التناقضُ في بقية العنوان جامعًا بين السعادة(سعيد) ونقيضها التعاسة(أبو النحْس) والوَصْف الذي يوصف به منحوتٌ من كلمتين، هما: متفائل ومتشائم، وهما كلمتان مُتنافرتان. وهما تحيلان إلى مستوى ثقافي آخر هو النفسُ، والشعورُ، الذي له تأثيره القويّ في تصرفات بطل الحكاية. وذلك يشفعُ للقارئ توقّعه شيئاً من الغرائبيّة في الحكاية التي وصفت مسبقاً بذلك(الغريبة) وهذا يحيلنا إلى مستوىً ثقافيٍّ آخرَ، وهو السردُ الغرائبيُّ الذي عرفنا نماذجَ منه في السرْديّات القديمة، كألفِ ليْلةٍ وليلة، و سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والتوابع والزوابع، وغيرها من سِيَر.

وإذا نحنُ تجاوزنا المقدّمة القصيرة، لاحظنا أنَّ العلاقة بين عناوين الفصول، وكتب السير القديمة، علاقة مُطرّدة. فعلى سبيل المثال ثمَّة عنوانٌ، هو " سعيد يدعي التقاء مخلوقات من الفضاء السحيق " وآخر " سعيد يدخل إسرائيل لأول مرة " وعنوان آخر " وُرودُ ذكْر يَعادَ لأول مرة " و " كيف أصبح سعيد ذا سرّيْن " ومثل هذهِ العناوينُ تؤسّسُ لعلاقةٍ مباشرة بين الرواية وفنون من السرد الشفويّ القديم. أما إذا

نحن تعمّقنا أكثر، وتجاوزنا الوقوف إزاءَ العنوانات، وتتبّعنا ما في رسائل سعيد للمرسَل إليهِ (المُحْتَرَم) من مَحْكيّاتٍ يرويها، وجدناهُ، في الكثير الجمّ منها، يتنكرُ في زيّ (حكواتي) يتلو حكاية في إحْدى المقاهي، أو في أحد البيوت، حيث القومُ يسْهرون، ويتسامرون.. ففي سرْدهِ لحكاية الاسْم، والنسب، يرجع بنا إلى زمن تيمورلنك، وأبجر ابن أبجر ، ولا بأس في أنْ يورد شاهدًا شعريًا من الشواهد على طريقة الإخباريّين في مدوناتهم الحولية، وغير الحوليّة:

يا أبجرَ بنَ أبجرٍ، يا أنْتا أنتَ الذي طلّقتَ يوْمَ جُعتا [1]

ومن أوجه الدمْج بين السرد الروائي، والثقافة العربيّة القديمة، التي يتخذ منها المؤلفُ مادّةً لغويّة في سرده، وقوفه إزاءَ اسْم العائلة (المتشائل) وأنه اسْم منحوتٌ من كلمتين للدلالة على حيْرةِ أفرادِها، فلا هم متفائلون حقاً، ولا متشائمون. [2] ومن هذا القبيل ما يوردهُ من مقارنةٍ بين الإسرائيليين والصليبيّين، فهذه المقارنة – على ما فيها من إيجاز شديد- تعود بالقارئ إلى زمن احتلال الفرنْجة للقدس، وعكا، وغيرهما من مدن فلسطين، ووصول الدماء في الأقصى إلى رُكَب الخيل، وأكْوام الرؤوس، والجماجم كانت ترى في طرق المدينة من بعيد[3].

ومع أن الرواية ليستْ رواية تاريخية، إلا أنَّ للتاريخ العربيّ الإسلاميّ فيها نصيبًا مثلما لقِصَص ألْف ليلة وليلة حضورُها في نسيجها الحكائي. ففي أثناء حديث الراوي عن أسرار العائلة التي ينتسب إليها سعيد أبو النحس، وشعوره ذات مساءٍ بالسعادة لأن الأدون سفسارشك وعده بالتوسّط لدى الأمن كي يسمحوا له بالبقاء في الدولة [4].

---

1. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار الهلال، مصر، ط1، 1988 ص 13
2. الوقائع الغريبة ص 32-33
3. الوقائع الغريبة ص 38
4. الوقائع الغريبة ص 35

وعدم القذف به في الجنوب اللبناني كغيْرِهِ، يَتذكر، فيما يُشبه المُوازنة، مصباح علاء الدين السحري، والعفريت ينْبري له صائحًا " شُبّيك لُبّيك عبْدك بين يديك " [1] ولا يفتأ الساردُ يستعيد في روايتهِ لمُجْريات الحكاية قصصًا قديمًا مثل قصة عباس بن فرناس، مُكررًا في ذاكرةِ الساردِ، والمروي له، ما ثَقِفَتْه من حكاياتٍ، واستوعبتهُ منْ قصص عن فناء جامع الجزار، تارَةً، وعن الشيخ الصوفي محيي الدين بن عربي الذي يشبّه الكوْنَ ببحْر ليس له شواطئ تارةً أخرى:

يسبَحُ في بحْرٍ بلا ساحلٍ في حنْدس الغيْبِ وظلمائهِ

ويحذو حذوَه هذا في تذكرِهِ حكاية امرئ القيس بن حُجْر الشاعر الذي مَضى إلى قيْصَر الروم طمعًا في استعادة ملك أبيه من بني أسد الذين قتلوه. فقد رأى نفسه – وقد تاهَ في أحد السجون بعكا (الديماميس) يبحث لنفسه عن مخْرَج مثلَ امرئ القيس الذي هُرِعَ لقيصر، ولسان حاله يقول مع صاحبه: " نحاول ملكا أو نموتَ فنُعْذَرا " وهذا ضربٌ من السرْد يمزج، بلا ريب، الجدّ بالهزل، والفكاهة بالسرد، الذي يصوّر الواقع بجلّ ما فيه من ألم، ومَرَارة. ومن اللافت للنظر أن إميل حبيبي لا يفتأ، في روايته هذه، يلتفت للآخر الإسرائيلي، فعندما يجد نفسه زعيمًا لعُمّال فلسطين، يحاول أنْ يتعلم العبريّة، والتعاون مع يعقوب، ومن يسميه الرجل الكبير (مندوب الشين بيت) فضلا عن الأدون سفسارشك، الذي عمل والدُه معه من قبل. وعلى هذا النحو يتداخلُ ما يرويه سعيد عن نفسه بما يرويه عن الشخوص، ممّنْ يمثلون – سرديًا- الفريقَ الآخَرِ.

ونتيجة ذلك نجد في فصول الرواية كلماتٍ بالعبْرِيّةِ، مثل: " ما شاعاه " أيْ: كمْ الساعة، و" مديناه " أي: الدولة، [2] وباليدش، مثل: " اخت " أي: ثمانية. إلى جانب كلمات بالإنجليزية، وفقرات بالدارجة الفلسطينية [3] " مليح أنه صار هيكْ، وما

1.الوقائع الغريبة ص 48

2.الوقائع الغريبة ص 22

3.الوقائع الغريبة ص 72

صار غير شكل. وتكرار أسماءٍ لها دلالاتٌ على هوية الكاتب، وهوية الشخوص، فمثلا: اسْمُ يعاد من العودة، وباقية من البقاء، والصمُودِ، وفتحي من الانتساب لفتح، وولاء سمّاه والدُهُ ولاءً، تجنّبًا لاحتمال أنْ يكون معارضاً كالشيوعيّين.

وأما أسماء القرى الفلسطينية، فلا يفتأ الراوي يذكرها في رسائله للسيد المحترم الذي يبعث بها إليه، فقد ذَكر الرويس، وذَكر الحَدَثة، وذكر الرامون، والمزرعة، وشعَبَ، والبِرْوَة، وميعار، ووَعْرة السريس، والزيب، والبصّة، وأُقْرُت، وذكر- فضلا عن ذلك - أسماءَ الشوارع، والأحياء، في عكا، وحيفا، ومعالم مشهورة فيها، كجامع الجزار، وساحة الحناطير، والفيْري. وهذا من صميم الثقافة الشعبية، لأنّ أكثر هذه القرى جرى تدميرهُ، وتمّ محوُهُ، فذكر السارد هذهِ الأسْماءَ يستدعي الكثيرَ ممّا وقَعَ، وجرى، في هاتيك القرى، ويثبّتُها في سجل الوقائع، والمَواقِع، لا سيما وأنّ طابع الرحلة الأدبيّة هو أحدُ الأشكال الفنية التي تهَيْمنُ على هذا النص، مثلما تهيمن على الخطاب السرْديّ فيه، إذ منَ المعروف أنّ ابن جُبَيْر- الرحالة - زار عكا في العام 1158م فتحدث عنها، وعمّا تتعرَّضُ له من رياحٍ تهبّ من جهاتٍ عدّةٍ[1]. وهذا شيءٌ اضطرَّ الساردُ لذكرِهِ، مؤكدًا أنّ من خواصّ أدب الرحلة - وهو أنثروبولوجي في معظمه - استذكارُهُ الأمكنة أسْوَةً بما يتذكرُه من وقائع جرتْ في الزمن.

وبعضُ هذه الأماكن مثل: حيفا، والطنطورَة، ووادي النسناس، يتكرّر ذكرُها في الحكاية تكرارًا يؤثرُ في الحوادث، كذلك بلدة جسْر الزرْقاءِ، واللد، التي جرت فيها حكاية ثريّا التي رجعتْ تسقّ الثرى[2].

والواقع أن هذه الرواية تمثل نموذجًا لامتزاج الثقافة الأدبية الرفيعة التي تصلنا بكانديد

1.الوقائع الغريبة ص 92

2.للمزيد عن المبدأ الحواري راجع: باختين، شعرية دستويفسكي ص288-345

لفولتير، وبعطيل وديدمونة لشكسبير، والثقافة العربية الإسلامية : ابن جبير، والجاحظ، وابن المقفع، بالثقافة الشعبية : ألف ليلة وليلة، والأحاجي، والألغاز، التي تمثل نتفًا فولكلورية تتخلل النسيج النصّي، عدا التنوّع اللغوي الذي يمثل نموذجا جيدًا لما عناهُ باختين Bakhtin بتعدّد الأصواتِ، وبالمبدأ الحواري.

القراءة النسقيّة

لا جدل في أنّ من يقرأ ما سبق من مَلاحظ، حول الرواية، يستكشفُ وجود شخصية واحدة، على الأقل، ترتبط بها الحوادث المَحْكيّة في النص، فأبو النحس يهيْمنُ، من حيثُ هو ذات، على الرواية من البداية حتى ظهوره على الخازوق، وثمة علاقاتٌ متشابكة تصلُ بين هذه الذات المَهْزومةِ، والآخرين، ابتداءً من الشخصية الفضائية التي تتطوَّع لإنقاذهِ، والارتقاء به نحو عالم آخر، فيتخلص من المحنة، ومرورًا بعدَدٍ منَ الشخوص، الذوات، منهم من يتطوَّع لمساعدته كيعاد الأولى، والثانية، وباقية، ومنهم من ينتمي للطرفِ الآخر، مثل: يعقوب، والرجل الكبير، والدون سفسارشك. ومن حراكِ هذه الشخوص تتخلّقُ الحكاية بما يتخللها من فواجع في بعض الأحيان، وفي أحيان أخْرى من حوادث دراماتيكية، غير متوقعَة، كظهور سعيد، ابن يعاد، وعودة يعاد في شخصية ابنتها، وانتساب ولاء، ابن باقية، للعمل المُسلّح، على الرغم من أنَّ الأبَ يكاد لا يصدق ذلك. ووراء هذا الترتيب الظاهر يكمنُ ترتيبٌ آخرُ للحوادث، وهو ظهور كلٍّ من يعاد، وباقية، وسعيد، وغيرهم.. ممن يسعوْنَ لتغيير الواقع المأساوي الذي يعيشه أبو النحْس، ملتذًا بهزيمتهِ، مستسلمًا لما يبديه من خضوع، وخنوعٍ، للإسرائيليين. وعلاوة على ذلك، فإنَّ وعيَه الباطنيّ هو الذي هداهُ إلى التعبير عن معتقداته المكبوتة برفْع رايةٍ بيضاءَ فوق منزله في حيْفا في أثناءِ الحرْب – حزيران 1967- كما لو أنه يُفصح، من غير أنْ يقصد، عن اعتقادِهِ بأنّ المدينة محتلة شأنها في ذلك شأن نابلس، وجنين، وطوباس، وغيرها من بلدان.

أما الدوْر الذي تجلى للمرأة في هذه الرواية، فأقلّ ما يقالُ فيه أنه خرقٌ للمألوف، والسائدِ، في تصوير المرأة في الأدب، فهي - هنا - تضطلع بدور غير هامشيّ، فعلى خلاف العادة هي التي تحاول إنقاذ الرجل البطل من محنته، وهي التي تحاولُ اكتشاف الكنز، وتزويد المقاوم بالسلاح، وهي التي ترفعُ رايَة الصمود والعصيان في وجه الاحتلال، والجلادين. وتتخطّى في ذهابها، وقدومِها، ما هو ممْكن، وتتجشّمُ ما لا يُمكن، مؤكدة بذلك أنّ البنية الظاهرة في الرواية تخفي وراءَها بنية أخرى، فالجيل المهزوم، المتهاوي، لا يحولُ دونَ أن ينبثق منه جيلٌ آخر يقولُ للنكبةِ، وللنكسة: لا، وللأعداء أنْ يقفوا حيث هم، فقد كسَرَ حاجز الخوف، وولى زمن العملاء إلى غير رجعة.

وهكذا يتضح لنا أنَّ ما يختفي بين سطور هذه الرواية يمكن تلخيصه بما يأتي:

ثمة حركة متصاعدة وراء الهزيمة المنكرة التي يبديها سعيد أبو النحس، وهذه الحركة تتجلى في الدور الذي ينهض به على مستوى السرد كلٌّ من: يعاد، وباقية، وسعيد، وولاء. وأمّا المرأة، فتضطلع، بصفة خاصة، بدَوْر أساسيّ في هذه الحركة. وقد برزتْ الصورة بوضوح مع وجود شخصيّاتٍ تمثل الطرف الآخر، بما تؤديه من مواقفَ تنم عن اعتمادها على الخيانة، والعملاء. وفي النسيج السردي، الذي تبدو عليه إمارات الأدب الرفيع، الراقي، والسرد الأنيق، تتسلل عناصر من الثقافة الشعبية، وغير الشعبية، لتلقي على المحكيّ ظلالا تقرّبُ هذا الأثر الروائيّ من المُسْتوى الذي يُعْرفُ - عادةً - بثقافة ما تحْتَ الأرْض، وهذه الثقافة ألقت بظلالها على النسيج اللغوي، فجعلت الرواية تطبيقًا جيّدًا لما يوصفُ بالمبدأ الحواري، وبتعدّد الأصوات.

سلطانة غالب هلسا
وأحلام اليقظة

تبدأ رواية سلطانة لغالب هلسا(1932- 1989) بفاتحة نصية مهمة، ولا تخلو من دلالات على ما يتبقى من الرواية. وهي اللحظة التي يصحو فيها جريس – السارد المشارك- من أحلامه المنطوية على رغبات ملتاعة، ومحبطة، ومتكررة بين النوم واليقظة[1]. مؤكدا أن الاستيقاظ ما هو إلا الانفصال عن هاتيك الرغبات. وهو – أي الاستيقاظ- صراع مستمرٌ بين الرغبات – أحلام اليقظة واليقظة الفعلية. التي هي مطلب اجتماعي وواجب يدوس تحت قدميه لحظات الضعف " هكذا استيقظ جريس" [2].

ومن يقرأ الرواية يلاحظ بلا ريب أن الكاتب يعبر تعبيرا صريحا لا يحتمل اللبس، أو المواربة عن أحلام جريس اليقظى.

فهو منذ الطفولة التي تمتد ذكراها من البيت الأليف في القرية عبر المكان الحرام (الهربج) الغربي والشرقي، والسفوح والتلال الممتدة جنوبا وغربا حيث الالتقاء بالأغوار والبحر الميت. ومنذ المراهقة، وما يتخللها عادة من نزق، وطيش، ومن شهوات منها: الالتحاق بمدرسة المطران في عمان، والصحبة التي لا تخلو من عبث وشقاوة، ومن مراقبة دائمة لامرأة تنشر الغسيل على حبل فوق السُطوح، أو ترسل بقطع العجين للفران. ومن ثمّ الأصدقاء الجدُد في النادي، وفي العمل السياسي، فالتعرف على النائب س. جلُّ ذلك تسوده خلفية تشبه الموسيقى التصويرية المصاحبة، والمرافقة لمشاهد الفيلم: سلطانة تارة، وأميرة تارة أخرى، وخضرا، وسمحة، والمرأة المومس التي

---

1. هلسا، غالب، سلطانة، ط1، بيروت: دار الحقائق، 1988، ص7

2.هلسا، غالب، سلطانة، ص ص7- 8

عرفها مرة واحدة، لا أكثر. وبطريقة تذكرنا بتجربة جميل فران في رواية جبرا إبراهيم جبرا" صيادون في شارع ضيق".

كوابيس فرويد

كل هذا الامتداد في الرواية، وما هو أكثر من ذلك بكثير، مما لم نذكره، لا يخلو من إلحاح شديد على أن الراوي يعاني معاناة شديدة، وصلبة من هيمنة الفكرة الفرويدية عن أحلام اليقظة. وقد يشير هذا لما كان قد اعتاده المؤلف من إدامة النظر في كتابات فرويد عن الأحلام، وتأثيرها في الفن. فحضرا على سبيل المثال يبْرُز للراوي وجهها في أثناء قراءته لرواية مدام بوفاريه لغوستاف فلوبيرFlaubert من بين السطور. وصليبا برسمه قسيسًا يوقظ في مخيلة جريس ما قيل، أو يقالُ، عن علاقته بسلطانة [1] قبل الزواج، وبعده. وما رويَ، ويُروى، عن ولعه الذي يصل حد الهوس بالنساء[2]. وبسلطانة، وبأميرة، فضلا عن خضرا، وقد تحوَّلت كلٌ منهنَّ إلى عذاب حقيقي يملأ منامه بالكوابيس[3] .

وتُذكره علاقته بكل من آمنة، وسَمْحة، بما طُبع عليه، وجُبل، من تعلقٍ شديد بالأم. فإذا كان لكل طفل من الأطفال أمٌ واحدة، فإن لجريس اثنتين [4]. إحداهما هي الأم الحقيقية، والأخرى أشبه ما تكون بأسطورة، أو بحلم من أحلام اليقظة، فهو يقول بكلمات صريحة تنمُّ على صلة المؤلف الوثيقة بالتحليل النفسي " آمنة الذاكرة، في اللاوعي، وربما تتجدَّدُ دومًا – لقد صاغت رؤيتي للمرأة، فأعدْتُ إنتاجها في كل مرحلة من مراحل العمر". فقد رأى في سلطانة، وآمنة، وجهين متناقضين لا وجها واحدًا. إذ يصعُب عليه الجمع بينهما، مما طبع علاقته بالنساء مستقبلا بالخيبة.

1.هلسا، سلطانة، ص 42

2.سلطانة، ص70

3.سلطانة، ص 81

4.سلطانة، ص 88

وعلى الرغم من أن جريس يتحدث عن أمِّهِ الثانية آمنة بشوق، إلا أنه يصفها بلهجة تفوح منها رائحة الشهوة، فأكثر ما لفته فيها هو العُنُقُ الشامخ، والعينان المليحتان، العسليتان، والأنف الحساس، والشفتان الممتلئتان. وهذا الوصفُ لايبتعد بنا عن اللبيدو Libido الذي يعني لدى فرويد شدة الشَبَق الجنسي، وقوة الشهوة، وقلّ أن توصف بهما علاقة الرجل بأمّه[1]. فهو بذلك يوحي بأنَّ جريس يعاني من عقدة أوديب Oedipus complex. أي: من التعلق الشبقي بالأم على النحو الذي يؤمن به فرويد Freud وتلاميذه. لذا جاء قول سمحة التي لم تتجاوز المراهقة بعد: أنت مصابٌ بعُقدة أوديب" [2] قولاً لا يشذ عن السياق، وقد تجاوبت أصداؤه في الرواية. ففي موقع آخر أردفت:

- أوديبي. ما قلتُ لك؟

ويردّ عليها منكرًا

- أوديب خارم مخّك.

فتعلق:

- فرويد هوايتي. شُغلي الشاغل

وفي موضع آخر تكرر القول:

- أنتَ أوديبي.

ولا ريب في أن غالبا يعني هذا بدليل تركيزه اللافت على مواقف جريس الطفل من المرأة. فقد كانت متعته الكبرى أن يصغي لحديث النساء في خلواتهن. وحدَثَ أنْ طلبت منه أمه، وهو في الثانية عشرة، مغادرة المكان كي لا يسمع ما يقلنه، فأبى، متعذِّرا بشدّة الحر، متظاهرًا بالقراءة. فهو يُصغي لحديثهن عن الجنس بنهم، يقول"كنتُ أكتمُ أنفاسي حتى لا تفوتني كلمة واحدة مما يقلن". وزيادة في التوضيح يؤكد الكاتب ما

1.سلطانة، ص ص91 – 92

2.السابق،ص 105

كان يُضمِرُه جريس من عشق لآمنة التي هي في منزلة الأم "كانت أجمل امرأة في الكون" [1]. وهـذا ليس من باب وصف الشيء بما هو عليه، وإنما هو تعبيرٌ غير مباشر عن حال العاشق في هذه السنّ. ترى ما هي هذه الحال إن لم تكن عقدة أوديب؟ ألا نجد في تأكيده المتكرّر أن آمنة عنده شيء شبيه بالأسطورة؟ ألا يُعزز تأكيده هذا الاعتقاد بأن غالبا أراد لبطله جريس في روايته هذه أن يكون مصابا بعقدة أوديب؟ إذ ما الذي تومئ إليه عباراته المتكرّرَة عن اللاشعور تارة، واللاوعي تارة أخرى؟ ألم يكن شغفه بأمُّونة، وتعلقه بالقرية التي فيها تعيش، صورة من الصور التي تعبر عن لاشعور السارد، وتوكيدًا؟ ألا يتمُّ هذا الموقف بوضوح عن تأثر الكاتب تأثرًا صريحًا وقويًا لا يخفى على قارئ - أيا كان - بمدرسة التحليل النفسي للفن؟

فها هو جريس- بطلُ الروايةِ، وساردها الوحيد - يعلق على سلطانة عندما اعتادت على علاقتها العاطفية بصليبا، مستخدمًا المصطلحات النفسية، الفرويدية: امرأة لم تعرف قمع القبيلة، ولا السلطة الأبوية، ولا الرقابة الصارمة من الأم، امرأة حرَّة لم يتشكَّل لديها الأنا الأعلى"[2]. فالسلطة الأبوية (البطركية) مصطلحٌ، أو تعبيرٌ سيكولوجي. وهو الذي يؤدي لظهور ما يعرف بعقدة إلكترا. والأنا الأعلى super ego عند فرويد الرقيب النفسي الداخلي الذي يمنع الفرد من الانزلاق، وارتكاب ما يحظره العرف الاجتماعي، والأخلاقي، والديني، كانتهاك المحارم مثلا. ويتكرَّر لديه أيضا تعبير أحلام اليقظة day dreaming الذي يصفُ في العادة علاقة الرجل بالمرأة، أو بالبيت" تحول البيت عندي إلى أحلام يقظة" [3] وفي موقع آخر "كانت أحلام يقظتي تدورُ في وضع نموذجي". وعشت حلم يقظة العائد من مدينة عاش فيها حياة الفجور والانحـلال" وينحـلُّ حلم اليقظة في احتجاج العقل" لا يوجد في المدينة فجـورٌ ولا

1.السابق ، ص 118

2.السابق،ص 189

3.السابق، ص 213

حبيبات كالزهور البرية في القرية" وقوله" لم تستجب سلطانة لدعوتي في الانخراط في حلم اليقظة" [1].

زيادة على هذه العبارات التي تتكرر كثيرا في الرواية، يحيط الكاتب البطل الراوي جريس بغير قليل من الأحلام، وبغير قليل من الكوابيس. فحِينَ خُيل إليه أنه يرى سلطانة في عمّان، ولم يكن ما رآه سلطانه بل هو وجه (طُعْمَة) قال جريس لنفسه: " ثم إني رأت نفسي أسير في حقل. والوقت ربيع. والأزهار حمراء، وزرقاء، ووردية، وبيضاء، ولها نواة بلون التبغ النقيّ. توقفت عند زهرة بنفسج، وأخذت أتأملها ". وهذا الحلم، إذا أخذنا بتأويله على وفق تأويلات فرويد في محاضراته عن تفسير الأحلام، وجدنا الطاقة الجنسية اللبيدو هي ما ينم عليه هذا الحلم. ومن تركيزه على زهرة البنفسج دون غيرها من الزهور، يرمز (البنفسج بلونه الحارّ) للعلاقة الجنسية غير المشروعة. ثم يتابع في موقع تالٍ" أصبحت أنا وسلطانة وحدنا.. نسير في الحقل بين الزهور، وكنت ممسكا بيدها، قلت لنفسي هذه فرصتي. إنني أحلم". وهذا الحلم يعلق عليه جريس مؤكدا أنه حلمٌ غريب." كنت أحلم حلما غريبًا ولكنني عجزت عن تذكره.[2]

اضطراب نفسي

يؤكد الكاتب الروائي نفسه على لسان جريس بطل الرواية، وراويها، في غير موضع، وفي أكثر من موقف، أنه يقدم لنا في سلطانة شخصية تعاني فعلا من اضطرابات نفسية عميقة، وَعُقد سيكولوجية أقلها شرًّا الخضوع لما يعرف بأحلام اليقظة. والتأثر بالتعلق الإيروسي بالأم أي بعقدة أوديب. والتعلق بالأم هو أهون ما يعانيه جريس من اضطرابات، فقد انخرط في ثلة من الحزبيين، وفي أثناء المناقشات التي كانت تدور غالبًا حـــول الانحلال الخلقي في المجتمع الطبقي، وعلى الرغم من انبهاره بأحاديث الرفاق عمن يعشقون، ويحبون، من النساء الرفيقات، أو غيرهن، وعما يتمنونه من ممارسات

1.السابق، ص ص 254- 256

2.السابق، ص 277

معهن، يغلب عليها الانحلال البذيء، فقد كانت لهاتيك الأحاديث آثارهُ الشبيهة بالخِصاء، بسبب الحضور الطاغي للأم، أو للأب، في لحظة الاقتراب من امرأة. كان شعورا شبيها بموت جُلّ أشواقي للمرأة، وبأنني، وبسبب هذه الأشواق، إنسان برجوازي، أشعر بنهايتي المحتومة، فألجأ للملذات.[1]

وما من ريب في أن هذه الشذرات التي اقتُبِسَت من الرواية تؤكد صحة الفرضية التي انطلقنا منها في هذا الفصل، وهي التي تقول: إن غالبا كتب الرواية بهدف هو البحث في شخصيته هو، وتحليلها تحليلا نفسيًا، صحيحٌ أنَّ القارئ يحتاج لقراءة ما يقرب من 437 ص قبل أن يعثر على دليل مادي ملموس يثبت لنا أن جريس - ها هنا - هو غالبٌ نفسه. وأن المؤلف والسارد كلٌ منهما متماهٍ بالآخر. ومع ذلك لا ننفي أن هذه الاقتباسات، والإشارات، تخضعُ - في نهاية الأمر - للأخذ والرد، أو للقبول والنفي، غير أن العنوان(جريس يتذكر) هو الذي يحدد لنا الفارق بين الاثنين، وأيهما هو الأكثر أثرًا، كونه ينطوي على إشارات أكثر نفاذا وتأثيرا، وتؤكد تأكيدا لا يحتمل الظنّ: أن غالبًا، وهو يكتب حكاية جريس، يكتب ويتذكر ماضي المؤلف، وماضي سلطانة، وهو لا يُنكر أن روايته هذه رواية غنائية، وأن الغنائية تدمِّر وحْدَة النص[2]، وأنها لا تعدو كونها ثمرة مسلسل طويل من أحلام اليقظة[3].

1.سلطانة، ص ص242- 243

2.انظر، خضير، محمد: حكاية الصبي والصندوق، ط1، عمان، أزمة للنشر، 2003، ص ص 41- 44 وفي ذلك يشير لتأثر غالب هلسا بفرويد، وبعقدة أوديب، لكنه اعتمد في تلك الاستنتاجات على رواية " الخماسين" ونعتقد لو أنه نظر في رواية " سلطانة " لوجد الكثير الجم مما يقوله في هذا الشأن.

3.سلطانة، ص 468

فادية الفقير في رواية
اسمي سلمى

" حين أدرت رأسي شعرت بألم بارد يخترق جبهتي، هناك، بين عيني، ثمَّ، مثل دم في ماء، ساح الألم وانتشر[1] ".

بهذه العبارة الأخيرة اختتمت فادية الفقير(1956- ...) حياة بطلتها سلمى إبراهيم موسى من (الحمة) الأردنية. فبعد إقامة في إكستر Exeter بالمملكة المتحدة، تمتد نيفا وثمانية أعوام، وبعد أن عملت طويلا في مشغل للملابس، وفي فندق تقوم فيه بجمع الكؤوس والزجاجات عن الموائد وتنظيفها ، وبعد أن تابعت الدراسة والتحقت بالجامعة لدراسة الأدب الإنجليزي، وإعدادها بحثًا عن أخت شكسبير، بإشراف د. جون روبسون Robson الذي انتهت علاقتها به بالزواج بعد اعتناقه الإسلام اعتناقا لفظيا لا عن طريق العقل أو القلب، والإقامة في النزل (قصر البجع) الذي توفيت مالكته Liz (ليز) وتمكنا من شرائه، وبعد أن أنجبت مولودا ذكرًا سمياه(عمران) وبعد أن بلغ من العمر نحو تسعة أشهر، تستجيب – بعد هذا كله- لما كان يتراءى لها من كوابيس، ورؤى تقشعر من هولها الأبدان، لنداء يلح عليها بالعودة لإنقاذ ابنتها ليلى التي يتراءى لها أنها تتعرض للخطر، فتترك جون في فراشه، وعمران في نومه العميق، وتغادر عائدة للحمة دون أن تودع أحدًا إلا من صادق الباكستاني الذي يدير متجرا صغيرا على مقربة من النزل، فقد وجدته في طريقها مصادفة في أثناء مغادرتها على رؤوس أصابع قدميها بعد منتصف الليل ، تغادر إلى الأردن بالطبع، وإلى القرية التي تركتها فرارًا بحياتها بعد أن جرى لها ما جرى مع حمدان.

وهذه النهاية التراجيدية تذكرنا ببدايات الحكاية الشاقة، والشائقة، فسلمى ابنة قبيلة

1.الفقير، فادية، اسمي سلمى، ترجمة عابد إسماعيل، ط2، دار الساقي، 2011 ، ص 343

من البدو ، ذات ستة عشر ربيعا تتردد للمدرسة، وفي الوقت نفسه تقوم برعاية قطيع من الأغنام في البرية، بين جبال جرداء، وأكمات، ملتفة غنية بمسايل الماء التي تتجمع في غدير. فاجأها حمدان وهي تغتسل فيه، يتراءى لها وجهه في الماء، فتلتفت نحوه، فترى منه ما يفتن القلب، ويوقعها في الحب، وهي الفتاة المراهقة ذات البشرة الداكنة، فيسحرها بما يتمتع به من رجولة : قامة فارعة، وشعر أجعد يختفي تحت كوفية (شماغ) حمراء، وسرعان ما تواترت بينهما اللقاءات، وتكرَّرت لحظات الوصال الحميم، فتصبح بين عشية وضحاها حاملا لا تدري كيف تواري الفضيحة. فلطالما حَذَّرتها الأم الحاجَّة (أمينة) من أي تصرف مشين يلحق بها، وبأبيها العار، ولطالما كررت لها أن تصرفا كهذا يمكن أن يشجع أخاها محمود على استعمال السلاح الناري، فيطلق عليها رصاصة الموت ما بين العينين، لأنّ دنَس العار في عرف القبيلة لا يمحوهُ إلا شيءٌ واحدٌ هو الدم.

حديد صديء

هاهي ذي تتورط إذن، وتريد وسيلة للإنقاذ. تبلِغُ حمدانَ بالأمر أولا، لعله يهرع إلى التقدم لخطبتها قبل أن يُكتَشَفُ الحمل، فيكون زواجه منها اتقاءً مقبولا ومشروعًا للفضيحة، وبرهانا على صدق حبّه لها في آن، فما كان من هذا العاشق إلا أنْ أدار لها ظهرهُ مستخفًا بذلك الحب[1]. ظنَّتْه للوهلة الأولى توأمَ الروح،[2] بشعره اللامع وشاربيه الشمْعيَّيْن، وتوقعت، أو تخيلت- بكلمة أدق- أن يكون فارس الأحلام، وأن تزفّ إليه في عرس بهيج يعبر موكبه قرية (الحمة) ويحملها إلى مكان السكن، أي إلى القفص الذهبي، مرددا ما كان يفتتح به لقاءهما دائما "كيف حالُ مهرتي؟ " وهذا الفارس سرعان ما ينكفئ، متخليا عن فروسيته تلك، حين يسمعها تقول له في لقائهما الأخير " إنني حامل" فينهار غرورُهُ، ويثبت أنّ معدنه الذي ظنته من لجين ما هو في الحقيقة

1.اسمي سلمى، ص 150

2.السابق نفسه، ص 196

إلا حديد صديء، ويتحوَّل بفعل هذا الخبر إلى رجل مهموم بظهر منحنٍ، وصوت مرتعش:

- لا يمكنُ أنْ يكون هذا صحيحًا، كيف؟

و" حين نظر إليّ بدا رجلا مختلفا، عيناه البنيتان تشتعلان غضبًا، لا رغْبَة، تنحنحَ، وقال: أنت المسؤولة، أغريتني بألحان نايكِ الشجيّ، ووركيك المتمايلَيْن، قال، ورفع ذراعه يوشك أنْ يضْربَني، تابع: لم أضعْ إصبعًا عليك، لم أرَكِ من قبل، هل تفهمين؟ [1] "

كانت سلمى تتوقَّع من حمدان أن يبدي شهامةً كالتي ينمّ عليها مظهره، لكنه بدلا من أن يتقدم لخطبتها، والزواج منها، وفقا للعادات، رفض عرضها بالزواج بهذه الطريقة " رفضَ حمدان أنْ يتزوّجني، واختفى. قال إنني مجرد عاهرة، رخيصة، وبضاعة فاسِدَة. [2] "

تحاول اللجوءَ إلى طريقة أخرى وهي الإجهاض، والتخلي عن الجنين، وذلك لم يكن ميْسورًا. وعندما أخبرت المعلمة في المدرسة بالمشكلة اقترحت عليها نائلة تسليم نفسها للشرطة، وهؤلاء يقومون بحمايتها، وحبسها في مركز للإصلاح إلى أن تضع الجنين، وفي الأثناء تتمتع بحماية الحكومة من بطش العشيرة. وتقضي في السجن نحو ثماني سنوات.. في الأولى منها تضع مولودًا هو الأوّل (ليلى) ثم تؤخذ منها الطفلة قبل أن تتاح لها رؤيتها مليًا، وتُسلَّمُ لدار رعاية الأطفال غير الشرعيين. وبعد انقضاء السنوات الثماني- تقريبًا- تهرُبُ بطريقة سرية عن طريق إحدى العاملات في دير للراهبات ببيروت (دير العلية) إلى لبنان. وتقيم فيه مدةً ريثما تتم عملية استبدال الجنسية، وتتعرّف فيه على شخصياتٍ تقدم لها الكثير من المساعدة، من مثل القسّ ماهوني باركني Mahoney، الذي يحاول تعليمها الإنجليزية، وتبصيرها بطبيعة البيئة الجديدة التي

1.اسمي سلمى، ص 212

2.السابق نفسه، ص 303

ستقيم فيها من الآن فصاعدًا، وهي انجلترا. والآنسة آشر Asher وهي التي تتبناها، تقوم بإجراء معاملات التجنيس، وفقاً لما يسمح به قانون التبني البريطاني، ولهذا تستخرج لها جواز سفر باسم سالي آشر. وآخرون مثل فرانسوا Francoise والراهبة إليزابيث يساعدونها. وبعد أسابيع عدة يتقرر السفر إلى سامبثتاون في ساحل بريطانيا على متن سفينة تدعى هيلينا مرورا بقبرص. وسرعان ما تعلم أنّ القوم في (الحمّة) قد دروا بهروبها هذا، ومغادرتها البلاد " هذا الصباح جاءتني رسالة من خيرية تقول فيها إنّ عائلتك علمت بأنك هربتِ من السجن. وشقيقك محمود يبحثُ عنكِ[1]. ".

كوابيس

لم تكن سلمى في حاجة لهذا النبأ كي يدبّ فيها الذعر، فقد تهيأ لها أنّ محمودًا هذا سيكون في الدير في أيّ لحظة، خنجره موثوق بحزامه، وبندقيته محشوة. ولهذا عليها أن تغذّ الخطى، وتغادر إلى إنجلترة، نافضة عن نفسها وعن إرادتها غبار التردُّد.

ومع أنها تغادر شاطئ بيروت في السفينة (هيلينا) إلا أن كوابيس القتل تلاحقها باطراد، ويخامرها شعور الحمامة الوديعة مهيضة الجناحين تهاجمها مجموعة من الصقور الجوارح، وتتركها اشلاءً مبعثرة. ولا تدري لم لا تتذكر من الماضي - في تلك الحال - سوى العرس الذي أطلقت فيه النار على صبية اسمها(صبْحَة) وسيدة تصيح " يا خيّي! أطلقوا النار على صبحة " وأخرى تقول:

" مع القَلْعة، خلَصْ. بدمنا غسلنا شرفنا[2] "

وتلاحقها في تلك الأثناء كلمات الأبّ الذي يردّد على الرغم من محبته لها " لن يُرفع رأسي ما دامت سلمى على قيد الحياة"[3].

1.اسمي سلمى، ص 100

2.السابق نفسه،ص 110

3.السابق، ص115

هكذا يتكرّر الإحساس بالموت كلما علمت بأن فتاة أخرى أطلق شقيقها عليها النار، ويتراءى لها محمود بعينين تقدحان شررًا. وبكوفية مرصعة بمربعات حمر وبيض، وببندقية محشوة وبالإصبع على الزناد[1]. ومما يزيد الطين بِلّة، والحال سوءًا، أنْ تتخيل شقيقها محمود يهمُّ أيضًا بذبح الطفلة ليلى " استمع إلى ذراعه تمسكُ برقبة ليلى، وتحرفها للوراء، إلى خنجر يغور في اللحم، ويخترق العظم، ويصيب القلب. فتهبّ مذعورة من هذا الكابوس " لا. اقتلني أنا بدلا منها [2] "

تلاحقُ التخيلات المرعبة، والكوابيس، الساردة في إكستر، في أثناء العمل، وفي أثناء الدراسة، وفي نهارها وليلها، وفي المنام كما في اليقظة، فيمنعها ذلك كله من التفكير في العودة إلى الحمّة. لكنها، وقد كُتب عليها السير في اتجاهين متعاكسين تعاني من شدة الحنين لتلك القرية، ولتلك الأسرة، ولتلك الأم (الحاجة أمينة) التي تحتفظ منها برسالة وصلتْ إليها في السجن، وبالكثير من الحكايا، ومن ذكريات الأماسي التي كانتا فيها تتناولان معا القهوة بالهيل، أو الشاي بالنعناع، أو بالمريمية. ولعل من صور الحنين المتكررة ذلك الصندوق الذي تحتفظ فيه بكلّ ما يذكرها بالأهل، وببيتها القديم، وبأمها، وبالشال الذي أعطته لها، وطلبت منها ألا تتخلى عنه. ويشاطرُ ذلك الحنينَ حنينٌ آخر إلى الطفلة (ليلى) والتوق لمعرفة ما غدَتْ عليه، وقد كبُرت- بلا ريب - وبلغت الثامنة. وذلك كله من الأمور التي تلحّ عليها، وتدعوها بشدة للعودة إلى (الحمة) [3] وقد بلغ بها الحنين حدّ الوسوسة، فكانت تكتب الرسائل لنفسها، وترد عليها برسائل تأتيها من نورا. وتتذكر في هاتيك الرسائل نتفًا من سيرتها، ومن ذلك عندما جاءها المخاضُ في السجن، وولادة الطفلة التي أُخِذت منها فورًا. وأنها منذ ذلك الحين تحيا بنصف عقل، وبنصف قلب، وبنصف رئة، وبنصف كبد .. هي لا تعلم إن كان عليها أن تعود

1.اسمي سلمى، ص 215

2.السابق نفسه، ص 335

3.السابق، ص 161

لتلاقي حتفها رميًا بالرصاص، ولا تعلم إن كان عليها أن تُسكت هذا الألم الخافق وتضع له الحد النهائي. ألا يدفع بها هذا الترنح إلى العيش تحت ضغوط الماضي التراجيدي، لا سيما عندما " تعاودها " تلك اللحظات التي جاءها فيها المخاض، وكيف أصبحت هدفا يسيرًا لنظرات الإشفاق ؟

زهرة الزنبق

ذلك الماضي وحده هو الذي يجعلها تحسُّ، دائما، بالذنب، إحساس البطل الإغريقي بجريمته التي ينبغي له أن يُعاقب بسببها، على الرغم من أنه لا يد له في تلك الخطيئة، وإنما هي خطيئة كتبَتْ عليه الأقدار أنْ يقترفها، وإذا لم يرتكبها كان كمن يرتكب معصية. ما الذي عليها أن تفعله تكفيراً عن الذنب ؟! ومتى تكف العيون التي تنظر إليها، وتحدق فيها هنا، وهناك، عن النفاذ إلى داخلها لرؤية ماضيها المشين؟ ومتى تتوقف عن رؤية صورة (ليلى) التي تلاحقها في النوم، وفي اليقظة، وفي أثناء العمل في مشغل الملابس الذي تخيط فيه لها ثوبا يشبه في تصميمه زهرة الزنبق[1]؟

كلّ هذه التساؤلات تؤكد طغيان الحنين مع صعوبة التأقلم مع البيئة الجديدة التي تعيش فيها، وشعورها الدائم بأنّ الواقع الجديد في (إكستر) يرفضها، وينظر إليها باعتبارها نبتة غريبة اقْتُلعت من الجذور لتزرع في تربة أخرى تجعل من حياتها مراوحة دائمة بين "نعم" و"لا". يصدق عليها إذًا ما تقوله الأغنية القديمة (من الباب للشباك رايحة وجاية وراك) فالبكاءُ لا يعصمها من أن تكون فريسة سهلة لذكريات الأم، والجدة (شهلا) والدموع التي تشبه حبات اللؤلؤ. وتضج في صدرها التساؤلات: أين ابنتي؟ هل هي حية أم ميتة؟ عيناي جائعتان لرؤية وجهها. أذناي مصوبتان نحو نداء واحد: ماما. [2] "

1.اسمي سلمى، ص 272

2.السابق نفسه، ص 279

أمام هذه الصرخات تقرر العودة في خفية عن زوجها الاسكتلندي جون روبسون وابنها عمران الذي لم يتجاوز شهره التاسع.

تصدمها مفاجآتُ العودة. الأم فقدت البصر. والدها سبقها إلى دار البقاء، وآخر كلماته التي ردَّدَها قبل أن يلفظ الروح " سلمى.. سلمى .. " ليلى قذفها عمّها محمود في بئر الطويلة قبل شهرين " رماها عمها الذي لا يساوي شيئا في بئر "الطويلة". ولسان حاله يقول " البنت على صورة أمها ". انتشلها أبوكِ وجدعان. ودفنا جثتها في المقبرة خلافاً لرغبات رجال القبيلة.[1]" لم تفق من صدمة هذه الأخبار التي تقع على سمعها وقوع الصواعق إلا على جَلَبَةِ شقيقها محمود، فالتفتتْ للوراء لتتلقى ذلك الطلق الناري في الموقع نفسه الذي حذرتها من استهدافه الأمّ مِرارًا: بين العينين. وبذلك يكون محمود قد غسل العار بالشيء الوحيد الذي يمحوه، وهو الدم ، دمُ المرأة.

السَرد والتداعي

تعتمد فادية الفقير في روايتها التي تُرجمت لأربع عشرة لغة على حبكة مفككة، فالحوادث فيها لا ترويها الساردة وفقا لتسلسلها الطبيعي، أو ما يعرف بالزمن الإكرونولوجي chronicle وإنما تبدأ بداية طبيعيّة ثم بعد أن ترسل بالبطلة إلى السجن يتغير نمطها السردي، ويتحول إلى نمط سيكولوجي فتُروى الوقائعُ وفقا لترتيبها في نفس الساردة التي هي، في الأساس، وبعد أن جرى لها ما جرى مع حمدان، تتمتع بنفسية قلقة، متوترة، غير طبيعية، مفتقرة للتوازن. ولهذا لا تستطيع التحكُّم بمجريات ما تروي، أو تتذكر. وتبعًا لذلك يجد القارئ حكايتها مع رفض حمدان الزواج منها وتخليه عنها، وتهديده لها، ووصفها بالبضاعة الكاسدة، في آخر الرواية [2] والمفروض أن يُذكر ذلك قبل هذا بكثير، وقبل أن تحاول التخلص من الجنين، وقبل أن تخبر المعلمة نائلة بالمشكلة.

1.اسمي سلمى، ص 322

2.السابق نفسه، ص 303

وهذا المؤشّر، يضافُ إلى مؤشّرات أخرى، تؤكد أن النظام السردي أو النسق المتبع في الكتابة- ها هنا - لا يخضع للنظام الافتراضي للحوادث، فقد توفيت لها عمة قبل أن تبدأ أحداث الحكاية، وقبل أنْ تغادر الحمّة إلى إكستر بزمن طويل، ومع ذلك لا تذكر لنا هذه الحادثة إطلاقا إلا عندما قاربت الرواية على الانتهاء، والداعي لهذا أن سلمى تشارك في تشييع جثمان (ليز) صاحبة النزل الذي تقيم فيه(قصر البجع) ويلفت نظرها الفارق الكبير في طقوس دفن الموتى في إنجلترا عنها في (الحمة) فالمطلوب من النساء فيها نزع العباءات، والمدارق السود، والشالات، وأغطية الوجوه، والرؤوس، وأن يلطمْن أيامًا ثلاثة لا تزيد، ولا تنقُص، وأن يُسرفن في تمزيق الملابس، وتعفير الرؤوس، والوجوه بالتراب[1]. وتبعا للعلاقة بين المشهدين، وهي علاقة تقوم على الاختلاف، لا على التشابه والائتلاف، يمكن القول بأنَّ الكاتبة تتكئُ في هذه الحبكة على قانون سردي هو قانون التداعي الحرّ free association فكلما مرت البطلة الساردة بمواقف جديدة تذكرت مواقف شبيهة بها، أو مختلفة عنها، ترتبط بجزء، أو أكثر من أجزاء الحكاية.

التواتر

وهذا النمط السردي يشعر القارئ مراراً بأن الوقائع مبعثرة. ويعمِّق هذا الشعور توافر التكرار في الرواية، أو ما يشبه التواتر frequency وهو ترديد الحدث الواحد الذي يقع مرة واحدة مرارًا، أو تَكرارُ وقوع الحدث نفسه في الرواية أكثر من مرة. فعلى سبيل المثال يتكرّر لجوء سلمى للصندوق الذي تحتفظ فيه ببعض التذكارات: بطاقة عودة بالقطار مصفرَّة الحواف، ورسالة من أمها وصلتها وهي في مركز الإصلاح، وخصلة مقصوصة من شعر ليلى، وأمشاط صدفيّة من نورا شريكتها في الحبس، وقارورة عطر، وقلم أحمر الشفاه من ماركة ماري كوات أهدتها إياه مدام لمعة المشرفة على عنبر النساء

1.اسمي سلمى، ص 307

في السجن، وقلادة فرانسوا الفضية الفيروزية اللون (ص328). فهذا المشهد السردي يتكرر في الرواية كثيرًا، مثلما تتكرر رؤيتها لأخيها محمود، وهو يتعقبها بعينيه المحمرتين، وبندقيته المحشوَّة. ويتكرر أيضا تقديم الساردة واستعادتها لبعض الحوادث التي عاشتها في الصغر بأسلوب يذكرنا بالملخّص الذي تُروى فيه وقائعُ مختصرة على سبيل التذكير بما مضى ذكرهُ .. ومن ذلك – مثلا- تلك الفقرة الطويلة التي تمتد من ص 278 إلى 279 التي تلخص فيها معظم الحوادث " أنا راعية . أعتادت أن تقود قطيعها تحت السماء السافرة. تنتهي بعبورها نهرًا مجهولا بعيدًا عن مضارب العشيرة.. تراقب تصرفات الخيول. وتنظر عميقا في ظلال بعيدة. ولا ترى فيها سوى حركة الأشجار، ولا تسمع غير وقع أقدام تدوس حراشِف جافة، ولا تسمع فيها غير أنفاس إنسانية تلفح العنق.. محمود؟ [1]"

ولأنَّ هذا يتكرر في الرواية كثيراً، فقد أصبح لزامًا على القارئ أن يتتبع هذه التداعيات كي يلملم بنفسه ما هو متفرّق، ويؤلف منه حكاية متماسكة صُلبة. مع أنّ هذا – في واقع الأمر- لا يبلغ برواية فادية الفقير درجة الغموض الذي يَصْعب فيه على القارئ العادي – لا المتخصّص- تتبع الخيوط العامة في أحداثها، وحكايتها الرئيسة.

والإشارة للحكاية الرئيسة، ها هنا، ضرورة، لأن في الرواية حكاياتٍ أخرى نابتة على جذع الحكاية الرئيسة مثلما تنبت الأغصان، والأماليد، على جذع الشجرة. فثمة حكاية لصادق الباكستاني، وأخرى لماكس، وثالثة لبارفين Parvin، ورابعة لنورا، وخامسة لليز. وحكايتُها هي مع جيم، والحكاية الجديدة مع د. جون روبسون .. وجل هذه الحكايات تبدأ، وتنمو، وتنتهي في الرواية مع انتهاء إقامة سلمى في إكستر، إلا من حكاية (عمران) ابنها من الأسكتلندي جون- الذي لا يَعرف القارئ مصيره بعد أن لقيت أمه حتفها على يديْ محمود بعيار ناري بين العينين.

1.اسمي سلمى، ص 280

الشخصية

ويُعد المكوِّن الشخصي محور هذه الرواية، على الرغم من أن الحوادث فيها لا تقل أهمية عن الشخوص. فسلمى، من حيث هي شخصية روائية تفرش ظلالها على الحوادث كافة، من البداية حتى الخاتمة، وتلك علامة فارقة في الرواية. وتركيز الكاتبة على الاسم (سلمى) ودلالة استبدال سالي بسلمى، وتكرار السؤال من أنتِ؟ ومن أيّ بلدٍ أنت؟ وتسليط الضوء على علاقتها بحمدان (الحبّ المحرم) أول الأمر، وعلى علاقتها بالسجينات: نورا، وغيرها في مركز الإصلاح، وعلى علاقتها بخيرية، والقس ماهوني، وأخيرًا جيم، وجون.. كلّ ذلك يؤكد أن سلمى هي التي تحتل بؤرة اهتمام الكاتبة. وقد ازداد ذلك وضوحًا، وتأثيرًا، أنها تضطلع أيضا بدور الراوي، مما يجعل الرواية تبدو كما لو أنها سيرة ذاتية للبطلة يتجلى فيها المتخيَّل السَرْدي كواقع حقيقي. وهذا يمنح الشخصية أهمية تتجاوز بها أهمية أيّ شخصيَّة أخرى. لا سيما وأنها تتصف بصفات تجعل القارئ ينجذب إليها، ويتعاطف معها، ويتعمَّد متابعتها في أثناء القراءة أكثر من متابعته لأي شخصية ثانية. ويكاد يصدق عليها القول: إنها رواية الشخصية الوحيدة، مع أنَّ عدد الشخصيات فيها ليس قليلا، والأدوار التي تؤديها هاتيك الشخصيات، وتنهض بها، ليست هامشيّة، ولا ثانوية. فهي على الأرجح شخصياتٌ تساند البطلة، وتقدم لها العون في لحظات التأزم، والأرَق، خلافا لشخصية محمود الذي لا يظهر في الرواية إلا من خلال بندقيته المحشوة، وخلافا لشخصية حمدان الذي يضيق به القارئ ، وبمداعباته السَمجة.

السرد الدرامي

ولعل في دفع البطلة للسير في اتجاهين متعارضين تأثيرًا كبيرًا في شحن الرواية بالطابع الدرامي الذي يتجلى في الصراع بين رغبات الشخصية، ودوافعها النفسية. فهي في مقامها الجديد بإنجلترا دائمة الاتجاه نحو موطنها الأصلي ومقامها السابق في الحمّة، فكلما وجدناها مفتونة تتفاعل بمكان جديد في إكستر أو في غيرها سارعت على الفور، وبطريقة

تلقائية لاستعادة المشاهد في الحمة، واستعادةُ ما عاشته فيها من حوادث تحوَّلت مع الزمن لذكريات، وهذا التوازي بين الفضاءين يتكرر، ويستمر طوال المدة التي تستغرقها أحداث الحكاية، ويزداد حضور المكان (الحمة) كلما شعرت بأن البيئة الجديدة تأباها، ولا تساعدها على الشعور بالانتماء إليها، على الرغم من جواز السفر الجديد " هذا البلد محقٌّ في رفْضهِ لي، لأنَّ ثمة شيئا في داخلي يرفُضه، ولن ينتمي إليه أبدا. [1]" وهذا الشعور باللاإنتماء يشبه الحال التي توصف بالاغْتراب، ولكن سرعان ما يحسم التأرجح بين المكانين عندما تتذكر سنوات السجن" أبْتسمُ في وجه آلن، وأنا افكر بمركز الإصلاح. كنت أقبع في القذارة. وأستحم مرة واحدة كل أسبوعين. أغسلُ فوطي في سطل مملوء بالماء والصابون، وآكل بيدي.. وأحلم بنبع من الماء الصافي مثل ذاك الذي اعتادت أمي أخذي إليه. كنتُ حقّا صغيرة. وكان الماءُ صافيا جدًا، وبالإمكان رؤية كل حصاة كبيرة، أو صغيرة، في قعره. كان الماء يتدفق من أطراف هضبة مكسوة بعرائش العنب. ثمة بطيخ أحمر مقسوم نصفين يطفو على الماء المثلج مع زهور الدفلى التي تتفتح على طول المجرى.. [1]"

فمثل هذا المشهد الذي تستعيد فيه رؤيتين متعارضتين للمكان بوجهيْه؛ الأليف، وغير الأليف، يوحي للقارئ بحالة الانشطار، والتمزق، التي تعيشها سلمى في منفاها الاختياري، مما يطبع هذه الشخصية، دون غيرها من شخصيات الرواية، بالطابع الدرامي الذي يؤجّجه الصراع النفسي الداخلي. فإذا أضاف القارئ لهذا الصراع هاتيك الكوابيس، والرؤى المرعبة، لابنتها الصغيرة التي تكاد لا تعرفها، يجد لها عذرًا إذا هي غامرت، وقرَّرت العودة إلى الحمة على الرغم مما في هذه العودة من نهاية تعِسَة محسومة. فهي تشبه – في هذا- البطل التراجيدي في المأساة الإغريقية الذي تقوده قدماه إلى

1.اسمي سلمى، ص 178

2.السابق نفسه، ص 209

حتفه على الرغم من معرفته، مسبقاً بالنتيجة الحتمية لفعله الذي كُتب عليه أن يفعله. ومن هنا يغدو التساؤل عن السبب الذي من أجله عادت سلمى إلى بلدتها مع علمها بالمصير المحتوم، سؤالا لا ضرورة له، ولا مُسوّغ. فما هو " مكتوب على الجبين لا بُدَّ أن تراه العين " مثلما تقول في حوار لها مع إحْدى الشخصيات.

النِسوية

في المكتبة العامة، وفي أثناء البحث عن مرجع يفيدها في تتبع حياة أخت شكسبير، تتطوع فتاة صغيرة- موظفة- لمساعدة سلمى التي تتظاهر بمعرفة كل شيء، إلا أن الفتاة تكتشف- مع ذلك - جهل سلمى بالكثير " دعيني أشرح لك نظام التبويب والتصنيف[1] ثم " ما الذي تبحثين عنه؟ "

- أخت شكسبير، قلت.

- لا بد أنها مقالة لفرجينيا وولف Woolf.

لم أكن قد سمعت باسمها طوال حياتي كمهاجرة.

- نصيحتي لكِ أن تبحثي عنها في حقل النظرية النسوية.

وهكذا تجلس سلمى أمام جهاز الحاسوب، وتطبع بأحرف إنجليزية feminist theory وتنقر على كلمة enter فتقول لها الفتاة أخطأتِ في كتابة الكلمة، أضيفي إليها حرف i نقرتُ على الزر بعد أن أضفت حرف الـ i فظهرت أمامي فجأة عناوين الكتب، والمقالات. ولما رأتها الفتاة حائرة إزاء هذه القوائم، قالت لها: اختاري كتابًا استهلاليًا مثل كتاب ماري إيجلتون Eagleton " النظرية الأدبية النسوية " Feminist Literary Theory اكتبي جميع التفاصيل، ثم تعالَيْ معي. صحبتني إلى قاعة كبيرة ملأى بالخزائن، والرفوف، المكتظة بالكتب[2] ..

1.اسمي سلمى، ص 216

2.السابق، ص 221

وهذه الحوارات تنبّهنا في الواقع على شيء مهم، وتلفت أنظارنا لبعض ما تعتزم الكاتبة قوله في هذا النص. فما كتبته عن سلمى يمكن أن يكون جزءًا من ردود فعلها تجاه ما يقال عن النسوة، والأدب النسوي. وبما أن سلمى البدوية الراعية التي وضعت ثقتها حيث لا ينبغي لها أن توضع، وبما أن الرجل متمثلا في حمدان، قد ألقى بشباكه حولها، وأوقعها في الفخّ، ثم اختفى، وتنكر .. وتهدَّد وتوعد، وبما أن الرجل متمثلا في الأخ (محمود) والأب (إبراهيم الموسى) وفتيان العشيرة، وشيوخ القبيلة، ينتظرون منها الظهور لكي يغسلوا العار بدمها الزكي، فإنَّ ردود الفعل تتجلى أولا في نجاة سلمى عن طريق الشرطة التي تمثل القانون، ومركز الإصلاح الذي يمثل مؤسسة من مؤسسات الدولة التي مهمتها تطبيق القانون، ثم الهروب إلى بريطانيا بوساطة أناس يتمتعون بالحس الإنساني الذي يفتقر إليه الحبيب، ويفتقر إليه الأب، والأخ، والقريب، وتفتقر إليه الأم، والجدة، ويفتقر إليه المجتمع، فإنَّ لسلمى الحق كله في أن تحاول التخلي عن هويتها، والاندماج في مجتمع آخر يفتح أمامها الطرُق لتعمل، وتدرس، وتنشئ علاقاتٍ جديدةً، وتحبّ من جديد، وتتزوج، وتنجب مولودًا تسميه عمران. ولكن طريقها هذه معبّدة بالأشواك؛ فالمجتمع الجديد يكاد يرفضها: تارة لأنها مسلمة، وتارة لأنها محجَّبة، وتأبى التخلي عن الحجاب، وطورا لأنَّ بشرتها داكنة لا تماثل اللون السائد، وهو الأبيض..

فريسة بين الجوارح

وفي هذا الجو تشعر بشعور الفريسة السهلة التي تطمع بها الشواهين، يستفزها ماكس تارة، وآلن تارة، وليز تارة أخرى، وجيم الذي تخلى عنها في شيء من القذارة. ومع ذلك تتماسك، وتشد قامتها عاليًا، وتحَوّلُ هزيمتها المنكرة إلى منحى جديد تمحو فيه آثار تلك النكسة، لكنَّ الشيء الوحيد الذي لا تستطيع الخلاص منه، وتجاوزه، هو رابطة الدم. فالطفلة التي تتراءى لها، وقد أصبحت قاب قوسين من الذبح، تدعوها أنْ هلمّي لإنقاذي. وتلبية هذا الصريخ الموجع تتطلب التخلي عن كل شيء: الزوج جون،

والطفل الوديع عمران، والشهادة في الأدب الإنجليزي، والعمل في الفندق، وفي مشغل ماكس، والأصدقاء؛ صادق، وغوين، وبارفين، وتشد الرحال فورًا إلى الحمة.

لقد اتضح لها، في لحظة صدق - بينها وبين الذات- أنَّ ما كانت تظنه إنجازًا حققته في ثماني سنوات، لا يعدو أن يكون سرابًا بقيعةٍ يحسبه الظمآن ماءً. تعود إذاً لِتُلاقي حتفها فتتحول من راعية تسعى لكينونة أخرى إلى شهيدةٍ يُراق دمُها على مذبح الشرف الرفيع. وبهذا المعنى تبدو لنا رواية فادية الفقير "صرخةً قوية مدويّة ضد هيمنة العقلية البطركية" على المجتمع. فهل كان ينبغي لها أن تدفع كل هذا ثمنا لغلطة لم ترتكبها هي؟ أين هو حمدان؟ ألا يتحرّك بحرية ويتنقّل في فضاءات بلا حدود؟ هل يعترضه معترض؟ أو يتهدّده شيء؟

إذًا، تهتك هذه الرواية الحجابَ عن كثير من وجوه المعاناة التي تعانيها المرأة في الشرق، وقياسُ ذلك بالمساحة الكبيرة من الحرية الشخصية التي تتمتع بها المرأة في إكستر، وغير إكستر، في بريطانيا وغير بريطانيا من دُول الغرب. ولهذا فإنَّ مجتمعًا كالمجتمع الإنجليزي يتيح للمرأة أنْ ترتقي، وأن تضاهي الرجل في المنازل، والرُتب، في حين أنها في الشرق العربي تحيا رهينة العباءة السوداء، والمِدْرَقة، والوحدة بين أربعة جدران، ولا تعرف عن الحياة الخارجية إلا ما تشاهدُهُ في التلفزيون. بهذه القوة تلقي الرواية (اسمي سلمى) الضوء على معاناة المرأة، ولعل أكبر شاهدٍ على هذا ما تتعرض له الأم الحاجّة أمينة، ونورا، وسلمى، والطفلة ليلى، التي وُئدت بذنب لم ترتكبه..

يُذكر أن الكاتبة الأردنية فادية الفقير تقيم في إكستر بإنجلترا، وكانت قد درست الأدب الإنجليزي في الجامعة الأردنية، وتابعت دراستها العليا في جامعة إيست أنجليا، وظفرت منها بدرجة الدكتوراه في الكتابة الإبداعية والنقدية 1990. صدرتْ لها في العام 1987 رواية نايسانيت Nisa nit، عن دار بنغوين. وفي العام نفسه صدرت لها رواية أخرى بعنوان أعمدة الملح Pillars of Salt عن دار كورتيت، وترجمت إلى خمس لغات، وفازت الترجمة الدانماركية منها بجائزة [ألوا] التي تمنح من مركز آداب آسيا

وأفريقيا وأميركا اللاتينية وجزر المحيط الهادئ عام 2001. وتعد روايتها My Name is Salma الثالثة في مشروعها الروائي(2007) وقد ترجمت إلى أربع عشرة لغة. ونشرت مرارًا في لندن وكندا والولايات المتحدة، ونقلها للعربية عابد إسماعيل، وصدرت عن دار الساقي ببيروت في طبعتين الأولى عام 2009 والثانية عام 2011.**

---

*الإحالات جميعا للترجمة العربية ، عابد إسماعيل، دار الساقي، ط2، 2011 والفصل مستخرج من قاب قوسين صحيفة إلكترونية.

** وفادية الفقير ولدت في عمان من أب عجرمي وأم شركسية سنة 1956 درست اللغة الإنجليزية وآدابها في الجامعة الأردنية. وفي 1984 غادرت لمتابعة دراستها العليا في لندن ومنحت الدكتوراه في الكتابة الإبداعية. صدرت لها: رواية نيسانيت 1988 تبعتها رواية أعمدة الملح 1996 ورواية اسمي سلمى 2007 - موضوع هذا الفصل - ورواية أشجار الصفصاف لا تبكي 2014 ولها مجموعات قصصية عدة أشهرها: الجدار الفاصل، و قلوب أرجوانية 2004 ولديها كتاب بعنوان (بيت الصمت) وهو مقالات ومسرحيات من أبرزها مسرحية إيميلات شهرزاد 2005 وشاركت في عدد من الكتب المشتركة بفصول يغلب عليها موضوع المرأة.

آخر القلاع لرائدة الطويل
رواية مونولوجية

تبدأ الحروب، وتدور رحاها، ويذهب الناس من ضحاياها بالآلاف إن لم يكن أكثر، ثم تضع أوزارها، لكن آثارها الدامية لا تنتهي ولا تتوقف. بل تتواصل وتطرد عبر الأجيال، وتترك بصماتها على الناس، جيلا تلو جيل، إن لم تكن على أجسادهم ففي وجدانهم على الأقل. هذا ما تريد أن تقوله رائدة الطويل(1975- ...) في روايتها الجديدة آخر القلاع. فالحكاية تتخذ في هذا النص السردي الممتع طابع الترسل، كأن المؤلفة تكتب قصتها على هيئة خطاب ترسله الساردة (شاتيلا) شفويًا عبر قناة اتصال غير منظورة لمرسل إليه (سليم) من المخيم (شاتيلا) في بيروت، إلى تولوز بفرنسا.

هذا الخطابُ، في الواقع، يتضمن- فيما يتضمن - سردا لوقائع تمتد في الماضي إلى عام 1947 وهو العام الذي ولد فيه سليم من أبوين فلسطينيين، دفعت بهما النكبة إلى لبنان، والعيش في خيمة من الكتان(شادر) قبل أن تتحول الشوادر إلى سقائف من الصفيح، والقصدير، سرعان ما تحولت أيضا إلى بيوت متراكمة بعضها على بعض من الطين والطوب والإسمنت المشاد على عجلٍ بطرق عشوائية، من غير أي تخطيط حضري.

وفي المحكي المتخيَّل كثيرًا ما تُذكرُ الساردةُ (سليمًا) بالماضي، الذي لا يخلو منْ مفاصل زمنية لا بد لها من أن تستوقف القارئ. فأم سليم (الحقيقية) توفيت بعد النكبة بوقتٍ قصير، ليقع والدهُ في عشق فتاة لبنانية (آمال) فتزوَّجا، ولأن آمال (عاقرٌ، عقيمٌ

1.الطويل، رائدة، آخر القلاع، ط1، بيروت، العربية للدراسات، 2016

لم يتح لها أنْ تكون أما، فقد اتخذت سليما ابنا، وعرفت لذلك بأم سليم اللبنانية، كونها اللبنانية الوحيدة في المخيم،أو للإيحاء بأن لسليم أما غير لبنانية.

أما المفصل الزمني الآخر الذي يستحق الوقوف، فهو ما أشير إليه عن شهر نيسان- إبريل من العام 1982، ففي ذلك الشهر اجتاح الإسرائيليون لبنان، ووصلت طلائعهم إلى بيروت، وفي حمأة القتال، وذروته، كانت شاتيلا الطفلة قد مر على ولادتها بضع سنين، وأمها كانت قد توفيت بعد ولادتها بوقت قصير بسبب حمى النفاس. ونجاتها من الاشتباكات في " الكرنتينا " هي السبب الذي من أجله سميت (شاتيلا) بهذا الاسم فقد أخبرتها خالتها إحسان بأن أمها نذرت إذا هي استطاعت النجاة، والوصول إلى مخيم شاتيلا، لتسميّ المولود، إن كان بنتا، شتيلا، وهذا ما كان. وتتعرض شاتيلا لما تعرض له من يحيطون بها من أهالي المخيم ليلة 16 أيلول – سبتمبر 1982 من اجتياح اتباع سعد حداد، وميليشيا الكتائب، للمخيم، فيما أصبح معروفا بمجزرة صبرا وشاتيلا. وما جرى للطفلة التي كانت في ذلك الحين دون الخامسة، ولسليم الذي كان شابا ناهز الثلاثين، ما ترك لدى كل منهما جراحا بالغة ظلت تنزف مع الأيام. فقد أصيبا سليم وشاتيلا ولكنهما لحسن الحظ لم يفارقا الحياة شأن والد سليم، وخالة شاتيلا إحسان. وعاشت الطفلة وحيدة لا راعي لها، ولا معيل، إلا أم سليم(اللبنانية) وسليم نفسه، فما كان أمامها إلا أن تتعلق بسليم تعلقا ظلّ يكبر مع الأيام .

وثمة موقف زمني آخر يمثل نقلة ما بين مرحلتين في متواليات السرد، وهي نقلة بارعة – إلى حد ما- فسليم كغيره من الفلسطينيين الذين رأو الموت الأحمر والأسود بعيونهم في المخيم، ضجر من الحياة في ذلك المكان، فسعى سعيا جادا للسفر إلى فرنسا، وتكللت تلك المساعي بالنجاح، وهذا مصدر آخر من مصادر المعاناة لدى الفتاة، فقد كانت تتمنى أن يظل إلى جانبها، وهي التي ترى فيه القلعة الوحيدة، والجدار الأخير، الذي تستند إليه، والمظلة الوارفة كشجرة الياسمين التي تقيها عوادي الزمن. بيد أنه في النهاية، سافر، وهي تذكره في هذا الخطاب بالوقائع اليومية التي سبقت سفره، أو

أعقبته، في سرد تفتح به قوسا يضم بين شقيه أحداثا وتفاصيل تنكأ الجراح، وتملأ الأعين بالدموع.

المفتاح لي

أما النقلة الأخرى التي أعقبت سفر سليم لتولوز، فهي مغادرة أمه آمال اللبنانية، مخيم شاتيلا إلى عاليه – وهذا شيءٌ زاد من إحساس شاتيلا بالصدمة، فقد غادر سليم المخيم لتولوز، وها هي توشك أن تغادره إلى عاليه، فمن يتبقى إذن للبيت، البيت الذي عرفت فيه.. وعاشت الكثير من ذكريات طفولتها المبكرة. عندما جمعت هي وأم سليم الأمتعة استعدادا للرحيل، أرادت أن تحتفظ بالمفتاح، في حركة رمزية لاحتفاظ الفلسطينيين الذين غادروا يافا وحيفا وغيرهما محتفظين بمفاتيح بيوتهم، كان الأمر بالنسبة لها نكبة أخرى. بيد أن آمال منعتها من الاحتفاظ به قائلة :

- اتركيه، هَيْدا مو إلنا!

كانت تريد الاحتفاظ به لأنّ فيه ما يذكرها بالماضي: " هو لي، بعد ما أطبق على طفولتي الحائمة في الباحة، وحرَسَها من التسرب، أو التلاشي، وحبس عبير الياسمين من الضياع في روائح البارود، والموت.. وجعلني ألعق مذاق السكينة.. لوهلة بعد مرارة الخوفِ، والشتات.. هُوَ لي.. لأنني على الرغم من كل الذي كان، لم أكره صرير بابه. بقيت استمع لاصطكاكه، وأنا أتأمل عودتك لتزين عالمي المأسور وراءَه، هو لي.. وملكي أنا.. [1] ".

وأيا ما يكن الأمر، فإن النقلة الجديدة فتحت لشاتيلا نافذة تطل منها على موقعها في هذا العالم الذي ينظر إليها بوصفها عضوًا زائدا ينبغي بتره. فأسرة آمال(أم سليم) يزدرونها لكونها فلسطينية، تارة، وتارة لكونها من مخيم شاتيلا، فاسمها يذكرهم بالحرب الأهلية، وما ذاقوه خلالها من ويلاتٍ، على الرغم من أنهم لا ينكرون وقوف المقاومة

1.رائدة الطويل: آخر القلاع، ص35

الفلسطينية إلى جانب الدروز – جماعتهم- وأتباع جنبلاط. ومع ذلك فهم يزورُّون عنها، ولا يحتملون رؤيتها مثلما لا يحتملون سماع أخبار ابن زوجها سليم، ولهذا تحاول تجنب هذه المعاناة الجديدة عن طريق الرسائل التي يمكن أن تتبادلها مع سليم إن هي استطاعت. يقول لها صاحب البقالة القريبة من البيت: " لما تكبري وتعرفي العنوان، ببعتو لك إلى سليم. تكرمي"

أما ظهور وَرَم خبيث لدى آمال، فيعد مصدرا إضافيا من مصادر المعاناة التي كتب على هذه الطفلة أن تتجرَّعها قطرة قطرة. وترفض أم سليم المغادرة إلى باريس للعلاج. " ما بترك أرضي لوْ عَ جثتي" فيما كانت شاتيلا تمنى هذا السفر لتكون قريبة من سليم." كم كرهت وطنيتها التي فضلتها على الغربة. والعيش في رغدٍ، ورفاهيةٍ، وهدوء؟ كنت أتساءل: لماذا تعلقي بكَ أكبرُ من تعلقها هي؟ لم أقوَ على كبح عتبي على والدك الذي تزوَّجَ من لبنانية بدلا من فلسطينية يسري في عروقها التشرد:

- الله يسامحك يا أبو سليم عَ هالعَمْلِة. [2]"

تتراكم المنغِّصات: ترميم البيت في عاليه، ماكنة الخياطة، وترتيب الملابس المخيطة، وإرسالها إلى بيوت صاحباتها من النساء، والتفلزيون الأسود والأبيض.. كل ذلك لا يخفف، بل يضاعف شعور الفتاة بالوحدة، التي تعني لديها مزيدًا من التعلق بسليم، ومزيدا من الحياة إلى جانبه، واستعادة أصداء الماضي معه بكل ما فيها من حلْو ومرّ، وإن كان مره أكثر من حلوه.. وعلى نحو مفاجئ تتحول الوقائع فيما يشبه الانقلاب الذي تكلم عليه أرسطو في وصفه لحبكة المأساة، فقد طرأ ما يتيح للفتاة بعد أنْ تجاوزت الـ 17عامًا من الانتظار، المغادرة إلى فرنسا، وإلى تولوز تحديدا، وتحقيق ما كانت تتوق له توقا شديدًا.

2.آخر القلاع ، ص 31

آمال شاردة

فأبو إسماعيل- الميكانيكي- كان قد أرسل ابنه إسماعيل للدراسة في فرنسا بمساعدة من منظمة التحرير الفلسطينية، وقد أصبح جراحا لامِعًا في تولوز، وتزوج من فرنسية ستانيسنا، ورزق بابنين محمود وخلدون، وهما يحتاجان لمن يعلمهما اللغة العربية إذ لا يتكلمان إلا الفرنسية التي اكتسباها من أمهما، ومن الخادمة الأفريقية التي يقضيان الوقت الطويل معها بعد ذهاب الأبوين لأعمالهما. وابو إسماعيل يتألم لكونهما " لا يعرفان شيئا عن وطنهما فلسطين. يقضيان غالب وقتيهما مع تلك الخادمة" [1] وأخيرًا اقتنع إسماعيل بضرورة اختيار مَنْ تعلمهما العربية ، ووقع الاختيار عليها هي. وقد أسعدها هذا الخبر، وأفرحها، على الرغم من أنها ستغادر البيت الذي عادت إليه من عاليه، ولم تشفِ غليلها منه بعد. فما إن وقع على مسامعها الاقتراح، حتى سارعت بالقبول، بلا تحفُّظ " الوجود مع سليم في أيّ مكان، والسباحة في زرقة عينين تتوارى فيها سماوات وأبحر ومحيطات.. وفي بريقها يشرق الفجر .. لتتسع السماء.. ويمتد المدى.. أكثر فأكثرَ.. هو الوطن بجل تفاصيلة؛ دفء، انتماء، نشيد الصباح.. رائحة التراب.. إشراق الشمس.. رجع الصدى.. وتراقص الحقول، همستُ..[2] "

بيد أن الرياح لا تجري بما تشتهيه سفن شاتيلا، صحيح أن قدومها لتولوز، ولقاءها بسليم مجددًا، ومشاهدة اللوحة التي قام بتنفيذها مطلقا عليها اسم شاتيلا، قد أنعش في نفسها الأمال العراض بعودة سليم إلى التعلق بها مثلما كانت تتوقع، وتأمل، بعد أن أصبحت في عمر لا تصغر فيه على الحب، مثلما كان يقول لها مرارًا. بيد أن البرد القارس سرعان ما حل في الروح بدلا من الدفء. فقد اكتشفت في وقت غير طويل أن سليما

1.آخر القلاع، ص 82

2.السابق، ص 84

كان قد وقع في حبائل سيدة (جوزفين) فرنسية مدت له بزعمه يد العون، والمساعدة، آخذة بيده في جل مدارج النجاح التي حققها من حيث أنه فنان كبيرٌ، يكاد لا يغيب اسمه عن الزوايا الفنية في الصحف التي تتحدث عن إنجازاته، وعن معارضه التي يؤمها هواة اقتناء التحف، واللوحات.

وهذا الاكتشاف المتأخِر سدَّد إليها ما يشبه الطلقات بكاتم للصوت، تذكّرها بتلك اللحظات التي تظاهرت فيها بالموت، لإنقاذ نفسها من بطش الكتائب بينما راحت ساقها المصابة تنزف. بدأت بعيد هذا الاكتشاف تسترجع الذكريات: البيت، الجدران الطينية المتربة.. المليئة بالشقوق.. والياسمينة .. خربشات سليم على الحيطان بالفحم.. ترميم المنزل في الجبل- عاليه وماكينة الخياطة.. المفتاح الذي أبت عليها أم سليم الاحتفاظ به.. حتى كان المعرض الذي دعيت لحضوره في أبهى زينة وأفضل لباس، في ذلك الافتتاح تراكمت الصواعق التي انهالت عليها واحدة تلوَ الأخرى. شعرت لأول مرة أنها غريبة ممزقة .. وأن سليما هو من يحاصرها في هذه الغربة، ويشعرها بأنها أقل من أن تخطر له ببال. فهو مشغول بجوزفين، وورود جوزفين" بصعوبة انتشلتُ نفسي من كمين نظراتكما المتبادلة.. في لهيب المسافة بينكما.. وصرتُ أمشي في المعرض تحت ظل الياسمينة هربًا من وابل الرصاص الحي الذي كانت تقذفه فجيعتي بعد أن ذاب داخلي الحلم الذي لم يرسم لأحد سواك [1]. "

وتتخذ شاتيلا في تلك اللحظة قرارها الذي يُذكرنا بموقف لورا في مسرحية هنريك إبسن Ibsen بيت الدمية Doll's House فقد عزمت على مغادرة تولوز، والعودة إلى المخيم ، وعندما سألها سليم:

- لوين ؟

- لأي مكان لست فيه.

1.آخر القلاع، ص 82

لهذا تغيرت رؤية الساردة للمكان، فقد أصبحت تولوز، وأصبحت فرنسا، نموذجين آخرين من مخيمي صبرا وشاتيلا ليلة المجزرة." فرنسا البشعة، صفحة من تاريخنا النازف أنينا وخيبة". ولا يفلح ظهور- نور الدين، فرنسي من أصل جزائري – وصديق لإسماعيل- في تخفيف وقع الصدمة. الصدمة التي أعادتها سريعًا إلى كل ما هو مؤلم في الماضي: رائحة القماش، ماكنة خياطة، نظرات الازدراء، الأيام الطويلة التي التهمها الحنين إليه.. فالسكين التي أغمدها سليم في صدرها بتولوز جعلتها تتمنى أن تهوي صريعة تحت شجرة الياسمين التي تستظل بها مثل قلعة أخيرة تلملم أحلامها الممزقة والمبعثرة بين شاتيلا(المخيم) وتولوز(المنفى).

رواية منولوجية

ومن يتأمل هذه الرواية القصيرة المكثفة (143ص) يدهشه ما تبديه الكاتبة من اقتدار على جعل المونولوج الداخلي يتمدد هبوطا، وصعودًا، من بدء الحكاية إلى نهايتها، كاشفا عن علاقة الآني بما مضى، ملقيا الضوء في الوقت ذاته على شبكة من الحوافز التي تدفع دفعًا بالمتواليات السردية نحو اللحظة الأخيرة. فعندما تداولَ أهل المخيم، فزعين، أخبار سعد حداد، والمجرمين الانعزاليين الذين تبعوه، بإغارتهم الليلية على المخيم، كان ذلك حافزًا منطقيا لتداعيات حملتنا فيها الكاتبة عبر مونولوج يسبرُ وعي شاتيلا (الطفلة) وسليم الذي أفاق من غيبوبته في مشفى غزة، صائحا بها " أبي وأمي وَيْنُنْ " ويأتيه الجواب" أبوك قوّصوه، وأمَكْ ما ماتت".

فالمونولوج ينفرج في هذا الموقف باتساع، مستوعبًا الجلبة داخل المشفى، أما هاجس السفر إلى فرنسا فقد راوده ليكون بذلك حافزًا للدفع بمزيد من الوقائع. فقد غادر إلى تولوز، وهذا سبب منطقي لتيّار من التداعيات، والأحداث، التي سبقت سفره، وتلته، ومغادرة أم سليم المنزل، والعودة إلى بيتها في الجبل – عاليه - حافزٌ آخر لمزيد من الحنين المفعم بالذكريات، والتوْق لعودة سليم من سَفَره: حنين للمخيم، لبيت أبي إسماعيل، لجمعَة بِشْر المهبول، وحركاته التي تثير الضحك. وأما الورم الخبيث الذي

اكتشف في رأس أم سليم(آمال) فهو حافزٌ آخرُ يطرح للمرَّة الأولى فكرة السفر إلى باريس للعلاج من السرطان. بيد أنها ترفض السفر، مثلما مرّ، وتأتي وفاة آمال بنتيجة أخرى، وهي اضطرارُ الفتاة لترك عاليه، والعودة مجددًا إلى المخيم، باقتراح من سليم، إلى آخر قلعة، إلى شجرة الياسمين مرة أخرى، لتتجه بوصلة الحنين ثانية إلى تولوز.

من هذه الحوافز المتكررة، المتلاحقة، يُلاحظ الدارس أن الرواية نُسجت خيوطها بدراية، وخِبْرة، وحِرفيَّة مُحكمة، يكاد القارئ لا يصدق أن هذه الرواية هي الرواية الثانية لرائدة الطويل. فلا بد أن تكون ثمة محاولات سبقتها ناجحة، أو متعثّرة، فاكتسبت من هاتيك التجارب القدرة على الاستمرار في منولوج واحد من بداية الحكاية حتى النهاية التي تتمثل في العودة إلى نقطةِ البداية: شجرة الياسمين، قلعة(شاتيلا) الأخيرة، معتمدةً، في الوقت ذاته، على تكرار ضمير المخاطب، وهي طريقة في السرد الروائي قلما ينجحُ في اعتمادها الكتاب.

أما العواملُ المحركة لهذه الأحداث، فهي الشخوص، صحيحٌ أن الشخصيات في الرواية قليلة العدد، لكنها- في مطلق الأحوال- شخصيات فاعلة في اتجاه، وغير فاعلة في اتجاهٍ آخر. فخلدون، ومحمود، ابنا إسماعيل، وإسماعيل نفسه، ونور الدين، وزوجة إسماعيل، والخادمة الأفريقية الأصل، وجمعة بشر، والخالة إحسان، وأبو مروان صاحب العينين الحسودتين،لا تعني الكثير بالنسبة للوقائع، فالمعوَّل في دينامية السرد على آمال، و(ابو إسماعيل) الذي لا يمل العمل في ورشة الميكانيك، ولا يفتأ يوسع ببيته بصفائح الزينكو، والخشب، والطوب، كاتبا على باب الكراج بخط عريض " عائدون".

فهو الذي فتح الطريق أمام شاتيلا ذات الـ 17 ربيعا للسفر إلى تولوز، وتدريس خلدون ومحمود العربية، لتكتسب بدورها معرفة بالفرنسية. ومما يلفت النظر تركيز الكاتبة اللافت على الصفات المميزة لشخصية أبي إسماعيل. فعلى الرغم من العناء الذي يتعرض له بسبب مهنته (الميكانيك) دائم الرضا، لا يشكو، ولا يتبرم". يوسع بيته شيئا

فشيئا بصفائح الزينكو، وقطع الخشب، البالية، والطوب.. قوي الإرادة دائم الابتسام، وهو يعطي ظهره للبحر، والمنفى، والفرنكات .. "

وتعجب الساردة كيف لشخص كهذا أن يحتفظ بحرارة الحنين للوطن فلسطين، وكأنه غادرها توًا. لقد كتب على باب كراجه كلمة عائدون كأنها البوصلة التي توجه أحلامه، وآماله، بالتحرر من المنفى. لم يعارض سفر ابنه إسماعيل لدراسة الطب في فرنسا، بيد أنّ قلقا ظل يساوره من أن يؤدي نجاح إسماعيل في دراسته وعمله هناك، لنسيان الوطن فلسطين " ما القوة التي تجعل أبا إسماعيل يتمسك بفتات وطنه ويخبئه داخله، حتى امتزج باللحم والدم؟ وكيف راح يربوا أولاد إسماعيل بلا هوية، وبلا عروبة ؟ ولاد إسماعيل ما بعرفوا شي عن فلسطين ..[1] "

وبكلمة موجزة، ترسمُ رائدة الطويل شخصية أبي إسماعيل بأناة، وبعبارات قصيرة، لكنها تترك لدى القارئ الكثير من الإيحاءات التي تلقي الضوء على عالم هذا النموذج الإنساني. وهذا دأبُها في سائر شخصيات الرواية. فبلمساتٍ سريعة تقدم لنا شخصية نور الدين، وجوزفين، ونستانسيا، زوجة إسماعيل، فهي شخصياتٌ لا تحتاج لأكثر من هاتيك اللمسات، كونها شخصيات مساندة لإسماعيل، ولا وظائف لها تتعلق ببؤرة الرواية، أما الذي يحتل فيها موقع التبئير فهو سليم. سليم الذي يتمتع بحضور دائم في ذهن الساردة، وبغياب دائم على المستوى الواقعي الفعلي. فمن خلال المنولوج الداخلي المتشكل في هيئة خطاب تتفوه به راوية لمن تروى له دائم المثول، على الرغم من أنه في تولوز، وهي في شاتيلا. واللحظات القليلة التي التقيا فيها هي أكثر اللحظات التي كانا فيها مفترقيْن،في البعد كانا متقاربين وفي القرب أصبحا متباعدين، بل على طرفي نقيض، هي تحاول استعادته مثلما تستعيد الريح غيمة شاردة، وهو يحاول- بصورة ما- أن يسوغ لها الاستعلاء على الماضي، ماضي المخيم، وشجرة الياسمين، وجدران البيت

1.السابق، ص 124 وانظر ص ص 82- 84

المليئة بالشقوق، والخربشات على الحيطان. وهكذا يكون الانشطار في شخصية سليم إيذانا بالانشطار الذي تعانيه شاتيلا، بين مكانين، أو بين حالين، التشبث بالماضي الذي كان، والنجاة من حاضر تعِسٍ كانت ترجو ألا يكون.

صراع الأمكنة

شيءٌ آخر ينبغي ألا يفوت القارئ، وهو موقف الكاتبة من المكان، ذلك أن إحدى قواعد اللعبة الروائية في آخر القلاع، إذا تجاوزنا العنوان، هي صراع الأمكنة. ففي المخيم (شاتيلا) صراع يحتدم مع الأرجاء المحيطة به من بيروت إلى تولوز. فثمة عالمان، أحدهما: صورة دقيقة للجوء، والحزن، والنفي، والآخر عكس هذا. وثمة أيضا طرف ثالث يدخل في معركة الأمكنة، وهو الجبل – عاليه - بما فيه من طبيعة جميلة أخاذة، ولكنه يبدو لشاتيلا أقلَّ سحرًا من ذلك المخيم. فالحياة لا معنى لها في المكان بعيدًا عن علاقاتنا بمن عرفناهم، ووجدنا فيهم الألفة، والمحبة، والاستقرار. فما الذي تعنيه جماليات البحر، والشجر، والحجر، للإنسان، إذا كان الذين فيه يزدرونه، وينظرون إليه شزْرًا. ما الذي يعنيه سحر الأمكنة من شوارع، وحدائق، ومتنزهات في تولوز، إذا كان من نتوق له، ونتشوف، يبادلنا المحبة بالطعنات؟ فبمعادلة بسيطة جدا كل هذه الأمكنة- على ما فيها من جماليات، وما تحتويه المشاهد الوصفية لها من دلالات-لا تساوي شيئا، إذا قيست بشجرة الياسمين، في المنزل المتداعي في المخيم، تلك التي تجد فيها بطلة الرواية ما يشعرها بالألفة، والاستقرار، والأمان، ولو أن هذا الأمان أضحى بالنسبة لها أحد المستحيلات.

صفوة القول أنَّ رواية " آخر القلاع " على قِصَرها، وكثافةِ السرْدِ فيها، وقلة عدد الشخوص، تقولُ ما لا تقوله رواياتٌ أخر. وتثير في النفس الكثير من الأصداء عن حوادثَ وقعت قبل نيفٍ وثلاثين عامًا، إنْ لم يكن أكثر، وكأنَّ البطلة قد خرجت من غبارها للتو. وترسم بقلمها الرشيق، وأسلوبها البسيط، وحواراتها التي تختلط بها لغيّات، ولهجاتٌ عدَّة، من عامية لبنانية، لفلسطينية، لعربية فصيحة، وفرنسية.

امرأة خارج الحصار لرجاء أبو غزالة
والتمَرْكُز حوْلَ الذات

شُغلتْ رجاء أبوغزالة (1942- 1995) في قصَصِها القصيرة، وأعمالها الفنيّة التشكيليّة، ومَقالاتها الصحفيّة، وأوْراقِها التي قُدّمتْ في ندواتٍ، ومؤْتمراتٍ أدبيّةٍ، وفنّية؛ بقضايا المرأة وهمومِها، باعتبارها الوجْه الآخرَ لإنسان مَظلوم يقعُ عليْه الكثيرُ من الاضطهاد من شريكهِ الاجتماعي، وهو الرجل، الذي يُشاطرُها- في العادة - بطولةَ القِصّة، أو الرواية. ففي روايتها الوَحيدةِ " امرأةٌ خارجَ الحِصار " تواصلُ العزْفَ على الوتر ذاتِهِ، الذي عزفَتْ عليه في مجموعاتها القصصيّة، لإنتاج التقاسيم نفْسِها، التي طالما تناغمَتْ برشاقةٍ، وسلاسةٍ، ونعومةٍ، في قصصها القصيرة.[1]

الانفلاتُ منَ الطوْق

وعنوانُ الرواية " امرأة خارج الحصار " يُوحي بالقضية التي تطرحُها الكاتبة؛ فزيْدة الراوي امرأةٌ ولدت في حيّ شعبي، هو حي عيشة الدّرْدار في بيروت. وكانت عائلتها قد لجأتْ إلى بيروتَ قادمةً من فلسطين بعد النكبة 1948 واستطاعتْ بعْد معاناةٍ أنْ تمتلك بيتًا في وقت شقَّ على كثير من الفلسطينيّين أنْ يجد خيْمة يأوي إليها، ويتقى بها عائلة البرْدِ، والحرّ. أما الأخوان: جاسِر، وسليم، فتمكن كلٌّ منهما من إتمام دراستهِ الجامعيّة، فأحدُهما، وهو سليم، أصْبح طبيبًا، والثاني - جاسر - أصبح محاميًا مشهورًا، تطيبُ له الإقامة في ألمانيا، هو وزوجته جانين، وسكرتيرته، وكلبته المُدلَّلَة كومي. أما زبيدة، بطلة الرواية، فقد كُتبَ عليها أنْ تتزوج رجلا يُدْعى سلامة الراوي، سبق له

---

1. انظر رجاء أبو غزالة: زهرة الكريز، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1994 ص7

أنْ عمل في الخليج مدَّةً ليست قصيرة، وتلتحق به، وهناك تتفتّح مواهبها الفنيّة في الرسم، وتحاول- جادَّةً - أنْ تكون فنانة، فضلا عن مثابرتها على الكتابة الإبداعية الأدبيّة. غير أنّ الزوج- سلامة الراوي- لا يُرضيه ذلكَ التوْقُ للفنون، فيحاول صدَّها مرارًا عما هي ماضية فيه، ساعية له. ومنْ سوءِ الحظ أنّ الأب، وهو الذي يُفْترضُ فيه الحنوّ على ابنته الوحيدة، والوقوفُ إلى جانبها، كانَ قد وافقَ على ذهابها إلى روما من أجل دراسة الفنون، ولكنّ الفقرَ، وضيق ذات اليد، منعاها من مواصلة ذلك، في حين أنَّ ما كانَ يزيدُ على مصروفه، ومصروف البيت، يجود به على ولديْه: سليم وجاسر، وحجَّته في ذلك أنّ " البنت مصيرُها الزّواج"[2] فكان التحيّز للابْنيْن، وإهمال الابنة لكونها أنثى تنتظرُ الزواج، السبب الذي حال بينها وبيْن إتمام تعليمها الجامعي .

مقابل ذلك، نجدُ الزوج الغنيّ يبتني لها فيلا بأموال الخليج، لذا لا يرى فائدة، أو ضرورة، في السفر للدراسة، والاستمرار في وَجَع القلب الذي لا يُساوي همّه، فالرسمُ لا يُطعم خبزاً. وهو إلى ذلك، لا يرضى عن زوجة تَمْضي في طريق الفنّ، الذي لا يتماشى مع أخلاقيّاته، ويؤذيه جدًا عشقها للرَّسم. وإصْرارها على ذلك- في رأيه – ذهابٌ في الطريق الخطأ، واتجاهٌ غيرُ مَحْمودٍ، فأكثر الفنانات في نظرِه، ونظر المُجْتمع: إما منحرفاتٌ، أو، في أحسن الاحتمالات، راقصاتٌ .[3]

فالاختلافُ الفكريُّ بين الزوج- سلامة - والمرأة زيْدَة، يتعمَّقُ بعيد عام 1967 خاصة، ففي الظلال السوداء لنكسة 5 حزيران – يونيو تعيشُ، هي، صدْمة الهزيمة، تحاولُ أنْ تفعل شيئا، ولو عنْ طريق الكتابة، أمّا هو فلا يشغله شيءٌ سوى الثروةِ، يتكالبُ على جمْعها، مُؤَكِّدًا أنَّها الوسيلة الوحيدة لتحرير المجتمع من أشدّ الهزائم شرُورًا. تبذل الكثير من الجهْد النفسيّ لتحقيق التوافق مَعَه، فيما هو يُحاولُ ثنيها عمّا هي سادِرَةٌ

2.رجاء أبو غزالة: امرأة خارج الحصار، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط1، 1995 ص76

3.المرجع نفسه ص 68

فيه من غيّ باعتقادِهِ، لكنْ دونما فائدة. أخيرًا، يسمح لها بالسفر إلى قبْرُص للتجوُّل، والفسْحَة، لعلها بذلك تتغيّر. ومن قبل سمحَ لها بالعودة إلى بيروت، حيثُ الذكرياتُ البعيدة، والتفاصيلُ الصغيرة، الحميمة، التي ترجّع في النفس حيوية المكان، وأصداءَ الماضي. ذلك كلُّهُ يرافقه اكتشافُ المَرَض الخبيث الذي أصابها في الثدي، ففي قبرصَ يخبرُها الطبيبُ أنه لا بُدّ من اجتثاث الثدي قبل أنْ تنتشر خلايا السرطان في بقيّة الجسْم. ترفضُ مثل هذا الاقتراح بعصبيّة، لكّنها، في نهاية الأمْر، توافقُ عليه، متنازلة عن ركيزة مهمة من ركائز الجاذبية التي تعدّ في نظر الآخر(الرجل) واعتقاده، رأس مال الأنثى. ثم يظهر المرض ثانية في موْضع آخر من الجسد، هو الرحم، الذي يُستأصلُ، هو الآخر، في عملية جراحيّة، ترددتْ كثيرًا قبل الموافقة على إجْرائها، وسْط إلحاح الطبيب. وهذه العملية الجديدة تضيف لمتاعب زيبْدة ما لا تحتاجُ إليه منْ متاعب، وهو فقدان مزيّة أخرى منْ مزايا الأنثى : الخصوبة، والإنجاب، في مجتمع ينظر للمرأة باعتبارها آلة تفريخ، مهمتها الأولى تزويد المجتمع بكثيرٍ من الفراخ الجديدَة، وإلا فهي في حاجةٍ للعلاج، أو التبديل .

تترك بيروت إلى ألمانيا بدافع البحث عن تسلية تنسيها ما هي فيه من بلوى، يحاول الأخ جاسر أنْ يهيّئ لها ظروفًا تيسّر عليها الاندماجَ في حياته، وحياة الأسْرَة، التي تعيش على النمط الغربيّ. فأول شيء ترى فيه ما يُخفِّفُ من أزمتها هو البحث عن ثدي صناعي. وفي هذا الجو تشعر زيبْدة الراوي بأنَّ كلَّ شيءٍ في حياتها قد انتهى. فأين هي من الأحلام المزعومة التي طرَّزتها وعودُ سلامة الراوي؟ فالصداق، الذي وَفّرهُ منْ أموال الخليج، والفيلا، التي بناها في عبدون، هي وحدها الآنَ منْ يدفع مقابله[4] فحتى (كومي) كلبة أخيها جاسر المدللة التي ترافق جانين في فازبادن، تعيش حياةً أفضل من

4.المرجع نفسه ص 102

تلك التي تعيشها هي. والأملُ الوحيدُ الذي يجعلها تحسُّ بالحياة، وتقاومُ الموت، هو أملها في أنْ تصبح فنانة يشار إليها بالبنان " لا أريدُ .. لا أرغب بمزيد من الولادات.. أريد أنْ أكونَ فنانةً فقط. رسَّامة لها رُؤاها المُتجدِّدة . لا بدَّ من انبثاق الحياة مهما طالَ زمَنُ الموتْ[5] ' حين تعودُ إلى عمّانَ، بعد غياب طويل في فازبادن، تشعر بالملل، ويداهمها إحساسُ منْ يوقِنُ بأنَّ جلَّ ما حوله لا قيمة له، ولا مَعْنىً. وإحساسُ من يضيق حبلُ النهاية حول عنقه إلى حدِّ الاختناق. وأما سلامة الراوي – زوْجُها- فلا ترى في عيْنيه سوى نظراتٍ مرْعبة تذكرها بالنساء اللواتي فقدْنَ أثداءهنَّ وأرحامهنّ. وعندما يقدم لها ما جاءها من بريد في أثناء غيابها في فازبادن، تجد فيه دعوة للمشاركة في ندْوَةٍ إبداعية مُكرّسة لعطاءِ المرأة العربيّة في الأدَبِ والفنّ.

في تلك الدعوة تجدُ زُبيْدة الراوي اعترافًا بأنها فنانة ذاتُ شأن، وأنّها، بهذا الإنجاز، تتفتح أمامها السبلُ لتؤكد ولاءَها للذات، ذلك الولاءُ الذي ظلت تبنيه طوبة فوْقَ طوبَة، ولحظة بعد لحظة، إلى أنْ بلغ الاكتمالَ، والنضج. فتحاول، بسبب ذلك، التحَرُّرَ من الذاكرة. وحين تخبرُ سلامة باعتزامها السفر إلى بيروت، يقولُ لها: أنت سيدة نفسك. ولا يسألها عن المدة التي ستغيب فيها عن المنزل، مما يعني أنَّ العلاقة بينهما وصلت حدَّ القطيعة، ونقطة اللاعودة. [6] وفي بيروت تنطلقُ على سجيّتها، تحاورُ في قضايا التقاليد، والسياسة، والحريّة، والمرأة. وإنجازات النساء في مجالات الإبداع، وتتحدث عن لوحاتٍ صوَّرتْ فيها معاناة المرأة فاطمة وابنتها، والعِلّيّة، وغيرها من أعمال شدّت إليها الأنظار، وهكذا تقول زبَيْدة الراوي – فيما يشبه القرار- : " آن للمرأة أنْ تخرج من حصار الخوف، والتردّد، وأنَّ الرجل ينبغي ألا ينفردَ في قرارٍ أيًا كانَ[7] "

5.المرجع نفسه ص 150

6.المرجع نفسه ص 196-197

7.المرجع نفسه ص 203 . والمرجع نفسه ص 9

الذات والأقنعة

إذا كنا قد أطلنا في تلخيص حوادث الرواية، فلأننا نجد في ذكْر أبْرَز الوقائع، دليلا ملموسًا على أنّ الكاتبة، رجاء أبو غزالة، كتبتْ في هذه الرواية طرفًا من سيرتها الذاتية؛ فالذين يعرفون أنها كاتبة، وفنانة تشكيلية، وأنّ أصولها من نابلس، مثلما ورَدَ عن زبَيْدَة الراوي في الحكاية، وأنها من مواليد بيْروتَ، وأنها درست الرسم علي أيدي فنانين في روما في صباها، وأنها تزوَّجتْ من رجل أعمال اصطحبها إلى حيثُ يعْمل في جُدّة، وعاشت ثمّة حقبة من العمر جاوزتْ بضعة عشر عامًا، برزت خلالها مواهبُها الفنية، وأنشأتْ مع بعض النساء من الفنانات العربيّات، والأجنبيات، ما يشبه الغاليري في جدّة، قبل أن تعود إلى عمان. ومن يعرف أنها عانت من سرطان الثدي، مثلما عانت زبيدة الراوي، وأنّ في سيرتها ما يؤكد سفرَها إلى قبرص، وإلى ألمانيا، وأنّ معظم ما ذكرته عن رحلة فازبادن، وما مرَّتْ به من مواقف، جزءٌ من حياتها، وتجاربها الذاتية، التي يتراجع فيها دور الخيال، ويتقدم دور السرْدِ الحقيقي، من يعرفْ ذلك كله، يتحقق من الصلة المتينة، والوشائج القوية، بين هذه الرواية والسيرة. يزيد ذلك تأكيدًا تلك الدعوة التي تلقتها زبيدة للمشاركة في ندوة ببيروت، وانتهَتْ الرواية بالرحلة التي قامت بها البطلة للمشاركة في ندوة المبدعات العربيّات في الأدب والفن. وهذا شيءٌ اختتمت به رجاء أبو غزالة فعلاً حياتها الفنيَّة، والأدبيّة، فالشخصياتُ التي اختارتها الكاتبة ترسم بدقة ملامحَها هيَ، إذْ لمْ تكنْ هاتيك الشخصيات سوى أقنعة تروي من ورائها سيرتها الذاتية، كاشفة بذلك عن تمَرْكُز الرواية حوْلَ الذات. وهذه ظاهرة نجدها في عدد غير قليل من الروايات العربية لروائيين معروفين مثل " يوميات سراب عفـّان[8] " لجبرا

8.انظر إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001 ص 52-58 بخصوص المعلومات الواردة عن حياة الراحلة فمعظمها شخصي، فالمؤلف كان على صلة بالكاتبة، ويعرف هذه المعلومات منها هي لا من أيّ مرجع.

ومثل " اعترافات كاتم صوت[9] " لمؤنس الرزاز ومثل رواية " رقص[10] " لمعْجب الزّهْراني، ومثل رواية " سلطانة "[11] لغالب هلسا الذي صيغ عبْر البطل جريس، و" حيث لا تسقط الأمطار" لأمجد ناصر.

غير أنَّ لرجاءَ ما ينقذ روايتها من فخّ السيرة، وهو خطابها النسوي المتغلغل في نسيج الرواية. فعندما تؤكد زبيدة لسلامة أنّ لها، من حيثُ هيَ امْرأة، قضية، مثلما لشعبها الفلسطيني قضية مع المحتلّين، يعارضُها سلامة مُدّعيًا أنّ المرأة ليْسَ لها حقوق. مُكرّرًا شعاره الذي يردّده دائمًا، وهو: لا توجَدُ قضيَّة اسْمُها المرْأة. وعندما تجرؤ، وتناقشه في صحّة هذا الشعار، يقول لها، غير شاعر بحرجٍ ممّا يستعمله من كلماتٍ: " أنت بنْتُ زقاق، وقضيتك حالةٌ فرويديّة مُعقدَة. وأخيرًا.. إذا كنتِ تريدينَ الطلاقَ، فما عليك إلا أنْ تخرجي بثيابكِ التي عليك، وليس لكِ حقّ، ولا مُسْتحقّ[12] " .

وعلى هذا الأساس تمضي زبيْدة الراوي في استرجاع ماضي أيامها، دون أنْ تلتفت إلى الوجه الآخر لمسألة العلاقة بين الرجل والمرأة. فلماذا تنازلتْ ببساطة، وما الذي جعلها ترتبط بسلامة الراوي؟ أهو الطمَعُ في الصداق، أم في الثرْوَة؟ إذا كانَ الأمر كذلك، فإنّ المسألة - إذًا - مسألة صفقة. والصفقة فيها الرابح، وفيها الخاسِرُ. وهي حدثٌ مفتوحٌ على احتمالاتٍ عديدة. ولا شك في أنّ زبيدة الراوي نعِمتْ في بادئ الأمر بشيءٍ من ظلال تلكَ الصفْقة، وإلا لما استمرَّتْ معه إلى أنْ أنجبتْ، وصارتْ أمًا، قبل أنْ تصابَ بالمرض الخبيث الذي لا يُسمى: " سرطانِ الثدْي ". وسلامة الراوي لا يبدو

---

9. مؤنس الرزاز: اعترافات كاتم صوت، دار الشروق، عمان، ط1، 1986

10.معجب الزهراني، رقص، دار طوى للنشر ، لندن، ط1، 2010 وانظر ما كتبناه عن الرواية في الدستور الثقافي، ع الجمعة 19 رجب الموافق لـ 2 تموز – يوليو 2010 .

11.انظر ما كتبناه عن الرواية في تأملات في السرد العربي، فضاءات للنشر، عمان، ط1، 2010 ص 127-132 وانظر كتابنا بين الرواية والسيرة،ط1، عمان، دار أمواج، 2020

12.امرأة خارج الحصار ، ص 11

لنا في الرواية إنسانًا عاديًا، بلْ وحشًا كاسراً، يسخـرُ منْها حدَّ الاستخفافِ بمنْ يهتمُّ بفلسطينَ مَثلا، أو بمنْ يهتمّ بالفنّ. وعندما يقولُ لها متهكِّمًا: أتظنين نفسكِ بيكاسو ؟ لا يبدو منْ لهجته الساخرة أنه يعْرفُ بيكاسو جيدًا ؟

البطلة والراوي

واقع الحال أنّ في الرواية ظاهرة سردية طاغية، وهي التمركز حول الذات، مما يجعل البطلة زبيدة تروي حكايتها بنفسها دون أنْ تمنح الراوي فرصة الحديث إلا نادرًا.. وجلّ ما يردُ من حوادث تُسردُ على لسانها هي، فالأسلوبُ الذي اتبعته يتمثل في أنّ الخطابَ يجري توجيهه إليها ليذكّرها بما جرَى. تقول في أحد المشاهد السردية الموشومة بالحوار: " كنتِ شاهدةً على تلك النكبة. لكنكِ في أعماقكِ هلّلتِ لذلك الانعتاق، ذكّرتكِ بالنكبة الأولى يوم وصلتْ الشاحنة الكبيرة محمَّلة بالأثاث.. " [13] وهذا الأسلوب يقوم على تقنية سرْدية عمادُها دمج الراوي بالشخصية الرئيسة زبيْدة، مما يذكّرنا بالأسلوب نفسه الذي اعتمدته ليلى الأطرش في روايتها " امرأة للفصول الخمسة ." [14]

وفي هذا تحقّقُ الكاتبة على مستوى الشكل أغراضًا عدّة، أولها تقديم رؤية ذاتية، وداخلية، للحوادث، ومصاحبة لها؛ فزمن الملفوظ السردي هو زمن وقوع الحدث. وبذلك تبدو لنا الرواية أكثر صدقًا ممّا لو صيغت بالطريقة التقليدية التي تفصل بين البطل والراوي. وثاني هذه الأغراض أنَّ الكاتبة تجنَّبَتْ الانطباع القائم على الخلط بين المؤلفة، والبطلة، فيما لو استخدمتْ تقنية الراوي المُشارك، أو الشاهد، أوْ المُمَسْرح. فالانطباعُ السريع لدى القارئ العادي، في مثل ذلك التكنيك، أنّ الراوي هـو البطـلُ

13.انظر نازك الأعرجي، رجاء أبو غزالة في امرأة خارج الحصار، أفكار، وزارة الثقافة، عمان، ع134، ص32

14.ليلى الأطرش: امرأة للفصول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1990 وانظر ما كتبناه في : تحولات النص، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999 ص172-178: والشخصية النسْويّة في الرواية العربية، ليلى الأطرش نموذجا، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، مج14، ع1، 1996.

نفسه، وذلك كثيرًا ما يكونُ انطباعًا غيْرَ دقيق، وغير صحيح.

ففي هذا التكنيك الذي لجأت إليه رجاء أبو غزالة باعدتْ بين السارد والذات، فهي، أي: الرواية تبدو بعيدةً عن الذات من حيثُ الظّاهر، وقريبة جدًا من حيثُ المَرْجع، فهي ترْصُدُ الأوضاع الاجتماعية، والنفسية، و الصحيّة، لفنانةٍ، وكاتبةٍ، طُبعت حياتها الزوجية بالإخفاق الذّريع، والفشلِ الفظيع. والغرضُ الثالث يتمثل في تجنب الملل الذي ينشأ من هيْمَنةِ السرْدِ بضمير المتكلم، منْ أوَّلِ الرواية إلى آخرها. إذ إنّ هذا الأسلوبَ محتاجٌ إلى براعةٍ كبيرةٍ للحفاظ على عنصُر التشويق. أما الأسلوبُ الذي اعتمدَتْهُ، وهو دمْجُ الراوي بالشخصية الرئيسة، أيْ: التشخيص باستخدام ما يُعْرف بالشخص الثاني second person الذي يُضْفي تلوينًا، وتنويعًا، على السرد، فقد أنقذ الحوارُ الروايةَ من رتابةِ السَّرْدِ الذّاتيّ.

وذلك شيءٌ يلفت نظر الباحث في هذه الرواية[15]، فقد بالغت الكاتبة في الاتكاء عليه اتكاءً يسهم في تصوير ما وراءَ الأحداث تارَةً، ورسْم الشخوص تارة، وإضفاء السلاسة، والإيقاع، على الرواية بما يتناسب مع الحركة التي تقوم بها زبيدة في فضاء المكان: من عمان إلى بيروت، فإلى قبرص، فإلى فازبادن، فإلى عمان تارةً أخرى.. وفي كلّ مكان من هذه الأمكنة، وفي كلّ لقاء بتلك الشخصيات، لا بدَّ من حوار، ولا بد من أنْ يحمل هذا الحوار طابع المكان الجديد، واللقاء الجديد. فهو – أي الحوار- هو الذي يبعث روحًا جديدة في الفصول المختلفة في الحكاية، فحوارها مع جانين زوجة شقيقها جاسر يمتلئ بعبارات، وكلماتٍ، تجسّد معنى الانتقال من الشرق إلى الغرب الأوروبي، والحوار الذي يدور على ألسنة المشاركات في الملتقى الأول للنساء العربيات

15.للمزيد عن الحوار وتأثيره في الرواية بعامة انظر إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم (ناشرون) ط1، بيروت، 2010 ص 189

المبدعات في بيروت، يتنقل بنا عبر مستوياتٍ ذهْنية، وفكرية، تشغل المرأة العربية في إبداعها الأدبيّ، والصّحَفيّ .

ولقد جاءتْ لغة الحوار، في هذه الرواية متنوّعة، يمتزج فيها الكلامُ العاميُّ بالسوقي، مثلما يمتزج بالكلام الذي ينمُّ على ثقافة الشخصيَّة، ورقيها الاجتماعي، والوجداني، والحضاري. ومن مظاهر التنوُّع اللغوي إقحامُ الكاتبة كلماتٍ إنجليزية، وألمانية فيه، مؤكدة في هذا السياق انحراف اللسان الدارج عن الفصيحة في بعْض المواقف، والاتجاه لاستخدام لغة الآخر، لاقتناع الكاتبة بأنَّ ذلك أكثرُ تمثيلا للواقع، وأكثر تعبيرًا عن الانتماء لشريحة اجتماعية مُحدَّدةٍ تتمتّعُ بالتنوع الثقافي .

وأيًا ما كانَ الأمْر، فإنَّ القارئ المتتبع لأعمال رجاء أبو غزالة القصصية يجدُ في هذه الرواية نقلةً جديدةً تؤكّدُ قدْرَتها على الإبداع في فنّ الرواية إبداعَها في القصة، ولو أمهلها الموتُ بعْضَ الوقت، لأعادتْ النظر في هذه الرواية، وأشرفت على طباعتها، فكانت أصداؤها في الأوساط الأدبيّة، والثقافيّة، أكثرَ سُطوعًا ممّا حَظِيَت بهِ .

المحاصرون
لفيصل حوراني

تمثل رواية « المحاصرون « لفيصل حوراني (1939- 2022) واحدة من روايات عدة يرصد فيها مؤلفوها ويتابعون ما يمكن تسميته بأدب السجون. وهو أدبٌ غنيٌ وثري وذو جذور عميقة ممتدة في القديم من الأدب العربي مثلما هي ممتدة في الأدب الحديث [1]. والمحاصرون في الرواية هم في الواقع ثلة من الفدائيين كتب عليهم أن يحاصروا حصارا شديدا من إخوة لهم في إحدى دول المجابهة العربية – دول الطوق- مع الكيان الإسرائيلي. وقد أضرب المؤلف عن ذكر البلد والدولة وتحديدها بالاسم شأنه في ذلك شأن العديد من الكتاب العرب الذين يؤثرون استراتيجية "اللا تعيين" بتعبير الروائي السوري نبيل سليمان. فأفضل روايات عبد الرحمن منيف، وهي شرق المتوسط، أضرب هو الآخر عن تعيين القطر أو الدولة أو العاصمة التي تجري فيها الحوادث. ولعل في عدم التعيين شيئا مما يمكن وصفه بتعميم الرؤية الانتقادية لواقع عربي متشظٍ، الأخ فيه يعتدي على أخيه، والقريب يأتمر على أقربائه، متخذين من إخوة يوسف نموذجًا يحتذى، فلا يأمن أحد في هذا الوطن العربي على نفسه.

ففي " المحاصرون " يختار المؤلف، الذي سبق له أن أصدر روايتين هما: "بير الشوم"، و"سمك اللُجَّة" المدة الزمنية القصيرة التي أعقبت نكسة 5 حزيران- يونيو 1967 فقد برزت في الأثناء ظاهرة وجد فيها الإنسان العربي بعضًا مما يرد إليه الإحساس بكرامته المهدورة، وعزيمته المدحورة، وهي ظاهرة المقاومة، والعمل الفدائي. وتدافع شبان من أقطار عربية عديدة وانضموا للفدائيين. وما هي إلا أشهر معدودات حتى تشكل من هؤلاء ما يوصف بشيء من التجاوز جيشًا للتحرير، غير أن هذا

الجيش لم يكن نظاميًا، بل كان يضمُّ في صفوفه أعدادًا من المتطوعين، وبعضهم بلا شك يفتقرون للخبرة التي تجعل منهم ثوارًا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة.

وتُسلِّطُ " المحاصرون " الضوء على الأخطاء التي ارتكبها أمثال هؤلاء، واستغلال بعض الأنظمة العربية لمثل هاتيك الأخطاء، مما عجل في تفجير الخلافات. وبدلا من أن تتوجَّه البنادق جميعا نحو العدو المحتل، إذا بها تتجه من الرفاق إلى الرفاق، ومن إخوة السلاح إلى إخوة السلاح. ومن هؤلاء بطلُ هذه الرواية (خالد) وبطلتُها التي سماها (سميرة) وفي الرواية شخصياتٌ أخرى أبرزها الرائد الذي يؤدي، وينهض نهوضا ملحوظا بدور المحقق الذي كُلِّفَ بالتحقيق مع أولئك الذين تمَّ زجهم في السجون، بعد أن حوصروا، ونفدت ذخيرتهم، واستسلموا، وهم بطبيعة الحال ينتظرون أحكاما ما بين المؤبد، والإعدام.

على أن الكاتب فيصل حوراني لا يفتأ يلقي بالضوء كاشفًا على جذور الشخصية، فمن خلال السرد المباشر للراوي نستطيع أن نعرف من هو خالد. فقد لجأ إلى غزة عام 1948 وبقي فيها لدى أسرة أبي جلال مدة أربع سنوات. خلالها أتم دراسته الابتدائية. وظل يتوق لمغادرة غزة، لا سيما بعد أن أظهرت أسرة العم أبي جلال تبرُّما وضيقا بوجوده، ولهذا فضَّل المغادرة إلى دمشق، وفيها تابع دراسته الثانوية، إلى أنْ حصل على البكالوريا عام 1958 وفي العام المذكور انتسب- مثلما يقول عن نفسه - لجامعة دمشق، وانتهت دراسته فيها بالحصول على إجازة في التجارة 1962 وبشهادته تلك تمكن من أن يجد عملا بقي مستمرًا فيه إلى عام 1967.

وربَّ سائلٍ يسأل: ما هذه المعلومات التي توردها لنا عن خالد، وكأنها سيرة؟ تعقيبًا على هذا السؤال لا بد من الإشارة، أو التنبيه، إلى أن خالدًا بعد العام 1967 انضم للفدائيين، واشترك في دوراتٍ تدريبيَّة، وارتقى في مهماته حتى أصبح قائدًا. وجرت له في الأثناء وقائع غير متوقعة، منها تعرفه على سميرة البوارشي، وهي أيضا رفيقة من رفاق كثر انضموا للعمل الفدائي المقاوم للاحتلال، الساعي لتحرير الأرض، وتحرير الإنسان.

وقد طَلبَ ضابطُ التحقيق (الرائد) من خالد أن يدوّن قصة حياته بالتفصيل، وهذا أسلوبٌ يلجأ إليه المحققون فيما يذكرُ المؤلف لكي يعدوا للمُعْتقل ملفًا، لكنَّ خالدًا أوجز كثيرًا في ما كتب، ولم يذكر سميرة، مما دعا المحقق للاعتراض غاضبًا بسبب هذه النبذة القصيرة، والأسْطر القليلة، التي لا تتضمَّن أي معلومات تتعلق بتنظيمه، ولا بسميرة التي جرى اعتقالها هي الأخرى، على الرغم من أنها لم تكن في صفوف المحاصرين. ويروي لنا الكاتبُ، على لسان الراوي العليم، شيئًا من أسرار سميرة، التي كانت قد عرفت خالدًا قبل سنتين من الاعتقال. في حينه كانوا قد أبعدوه عن العمل المسلح، وكلفوه بإدارة مكتب العلاقات العامة، وقد جيء بها لتعمل فيه.

في البداية لم يكترث بها خالد، لكنه بعد أيام انجذب نحوها، وكانت قد تزوجت من حركيٍّ آخر(وليد) يكنى بأبي الملاحم. ويبدو أن زواجها من وليد هذا لم يكن موفقا، ولا ناجحًا، وانتهى بانفصال الزوجين. وأنس خالد لذلك، وشعر بالارتياح لما علمه من أمر علاقتها بأبي الملاحم هذا. ونسَجَ لنا الراوي عن طريق التخييل صورة لسميرة تعود بنا إلى جذورة الأسرة في حيفا. فوالدها (أبو سمير) كان مدرس لغة إنجليزية، وشد الرحال إلى دمشق عندما لاحت له نذُرُ النكبة، وهناك عاش مع زوجته وولديه وَرُزق بسميرة، فهي من مواليد دمشق. ولم تفتقر الفتاة للرعاية لا سيما بعد أن انتقلت أسرة أبي سمير للكويت.

وعلى الرغم من أنَّ الحياة في الكويت رغيدةٌ إلى حَدٍ ما، إلا أنها لم تكن خلوا من بعض المنغِّصات، فإلى جانب الشعور بالغربة ،والحنين للوطن، ثمة نظرةٌ غير ودية يصوّبها الكويتيون للوافدين المقيمين بمن فيهم الفلسطينيون. فهي نظرةٌ لا تخلو من ازدراءٍ وانتقاص. ومما زاد الطين بلة أن الحاج عبد اللطيف، وهو كويتيٌ طاعنٌ دُعي مرةً لتناول الطعام في منزل (أبي سمير) ووقع بصره على الفتاة، التي لم تكن قد بلغت السابعة عشرة، وما هي إلا أيام حتى طرق البابَ خاطبًا سميرة لنفسه. وكالعادة تردَّدَ الأبُ، والأم، في إجابة الحاجّ المتصابي، متذرّعيْن بضرورة استشارة الفتاة. أليست هي التي

ستتزوج؟ وعندما علمت سميرة بذلك، فقدت صوابها. فقد كان حريًا بهما أن يرفضا هذا، وألا يتردَّدا. وقد أحنقها أنهما لم يخبراها بذلك إلا متأخريْن، ووصفت تردُّد أبيها في الرفض بالجبن.

أما الحاج عبد اللطيف، فقد فوجئ بموقف الفتاة، وبموقف الأسرة، عمومًا، وسعى لإبعاد الأسرة من الكويت. وعندما أُنْهِيَ عقدُ العمل الذي حضر بموجبه أبو سمير للكويت، غادرها إلى الإسكندرية. وفيها التحقت الفتاة بالجامعة. وهذا كله مما تستذكره سميرة عن طفولتها، وماضيها، في دمشقَ، والكويتَ، والإسكندرية، قبل أن تلتقي خالدا الذي باحت له بأن حياتها تفتقر إلى الحميمية افتقارًا شديدًا. فحتى اقترانها بوليد (أبو الملاحم) لم يكن أكثر من مجاملة اضطرتْ إليها في الظروف المأساوية التي أعقبت الرحيل من الكويت إلى مصر. لكنها لا تخفي أنها أعجبت بوليدٍ هذا عندما اكتشفت انتماءه لتنظيم فدائي فلسطيني، وأنَّ هذا التنظيم اختارهُ مسؤولا عن فرعه بمصر.

على أن الأيام باعدتْ بينهما، وازداد الأمر سوءًا بعيد حرب 1967 ونتائجها المدمرة. فقد كان وقْعُ تلك النتائج صادمًا عليه، وعليها، مما اقتضى أن تنضم هي الأخرى للتنظيم على الرغم من أن أبا سمير – والدها- لم يكن مرتاحًا لهذا، فهي لا خبرة لديها في مجال السلاح.

واللافت أنَّ في هذه الرواية شخصياتٍ أخرى تقل أهمية عن هاتين الشخصيتين. أعني خالدا وسميرة. فأبو محمود، الذي كان جنديا في الجيش، وارتكب خطأ، عوقب بنقله حارسا في السجن، وهو الذي ساعد خالدا على الاتصال بسميرة عن طريق الرسائل، غير أنه اكتُشِفَ، وعوقبَ، وسجن هو الآخر. وزكية هي الأخرى اعتقلتْ، والتقت بسميرة. والمحقق (الرائد) هو الآخر من الشخصيات التي صُبَّتْ في قالب واحد لا يتغير، فقد سار تحقيقه مع البطل من البداية في مسارين اثنين، أولهما لمعرفة أسرار التنظيم، وخفاياه، بعد أن ألحقت به هزيمة منكرة، وهربت قياداته إلى دولة مجاورة. ومعرفة ما إذا كانت لهذا التنظيم خلايا كامنة هنا أو هناك يخشى أن تعود بالمقاومة إلى

سابق العهد الذي أدى لتلك الصدامات. والمسار الثاني هو التغلب على عناد خالد، وترويضه، وإقناعه بالعمل معَهُ، ومع السلطةِ تنفيذًا لرغبات الباشا التي تتكرَّر الإشارة إليها في التحقيق دون تحديدٍ لاسمه.

والمؤلفُ يسلط الضوء على عناد خالد، وصموده، مقابل إصرار المحقق على انتزاع اعترافات باستخدام الترغيب تارةً، والتعذيب تارة أخرى. وقد أماط الرواي العليم الستار عن قاعة التعذيب، وما فيها من أدوات، ووسائط تكنولوجية تم اختراعها وابتكارها لهذه الغاية.

ومن المؤسف أن يلجأ الرائد لتعذيب سميرة أمام عيني من يحبها- وهو خالد - في مشاهد يقشعر لها بدن القارئ. وقد اختتم الراوي حكايته هذه بمشهد العُري الذي تتحدى فيه سميرة الجلادين، فما كان منهم إلا أن غضوا أبصارهم، وطأطأوا رؤوسهم، في إشارة لإخفاق التعذيب، وعجزه عن تحقيق أهدافهم ما دام المعتقلون يتصفون بالصمود. وجاءت مغادرة الرائد قاعة التعذيب هذه دليلا على ذاك الإخفاق.

ومما ينبغي أن نشير له، وننبه عليه، أن معرفتنا بالشخوص لا تتوقف على ما يذكره السارد، وما يرويه من أحوال، وما لقيه شخوصها من أهوال، فلو اقتصر على ذلك لكانت الرواية فجة، وسطحية، ولكننا نتعرَّف، ونزداد معرفة بالشخصيتين الرئيستين سميرة، وخالد، من خلال الأفعال التي يقومان بها، علاوة على الحوار.

فالكاتب لجأ إلى هذه الطريقة التمثيلية في سبر غور الشخصيات. وقد ذكرنا بعض ما قامت به سميرة، وبعض ما قام به خالد، مما يشير بوضوح لهذه الطريقة الفنية في التشخيص. أما الحوار، فقد اغتنت الرواية به، وهو يمثل علامة تفرق بين هذه الرواية الدرامية وغيرها من روايات تقتصر على السرد وحده. والحوارُ يلفت النظر بما فيه من نبرة حادة، وعالية، مدوية، لا سيما تلك التي يتصف بها حوار خالد، ورائد - المحقق. فكلما قرأنا ما يردُّ به خالد على المحقق ازددنا قناعة بالمزايا القيادية لهذا الرجل الذي يبدو لنا على قدر عالٍ من التثقيف السياسي، والإيديولوجي.

وبعض هذه الحوارات تشهد على أنه (خريج) سجون، متمرّس، وقد عرف محققين كثرا بأساليب تحقيق متعددة، وهذا الذي يسمى رائدًا ليس أكثرهم قسوة، ولا أقلهم ذكاءً. والأساليب النفسية التي يتبعها المحققون لكسر شوكة المعتقل معروفة لدية، وقد مر بها ومرت به، لذا فهو يقدم نموذجا للصمود ناتجا عن سابق خبرة. والحوار الذي يتصل بينه وبين السجان (أبو محمود) حوار مختلف، فهذا ينم على مشاعر إنسانية لا موقع لها في الحوار السابق مع المحقق. أما ما يتفوه به الرائد- المحقق- فهو الآخر ينم على خبرة في التحقيق، وعلى تجارب في ترويض المعتقلين، وتجنيد الأتباع، وتليين رؤوس الرافضين للخضوع، المتمردين الرافضين للانحناء والركوع، وتحويلهم بالدهاء من العصيان إلى الإذعان. مع التظاهر بالدماثة حينا، وبالعنف حينا آخر، والتلويح بالتعذيب تارة، وبالترغيب تارة أخرى. فهو ثعلبيُّ الحوار، لا يعوزه الذكاءُ والخبث.

ولا تفتقر شخصية سميرة لما ينم على علوّ النبرة في الكلام الذي يجري تبادله مع المحققين، من قميء القامة إلى الرائد وغيره. وبهذا تكتسي رواية فيصل حوراني الطابع التمثيلي، أي ذلك البناء الذي تصقل فيه الشخوص بما تقوم به من أفعال، وما يُنْسب إليها من حوار وأقوال، وهو الطابع الذي يقرّبها من الرواية الجيّدة شكلا، والقيّمةِ فحوىً.

---

(1) من الروايات التي تضيف جديدا لأدب السجون رواية القوقعة لمصطفى خليفة، ورواية سمر الليالي لنبيل سليمان، ورواية القلعة الخامسة لفاضل العزاوي، ورواية سبعة أبواب لعبد الكريم غلاب، والأرجوحة لمحمد الماغوط، والساحات لسالم النحاس، والزنزانة رقم7 لفاضل يونس، وأخيرا رواية غوانتنامو ليوسف زيدان. للمزيد انظر فضاء السجن في الرواية العربية(ر.ج) لجمانة صوان.

سعادة أبو عراق في رواية
تكْسرُ النمط

ثمة حيّان في الرواية الموسومة بعنوان ثلاث عشرة ساعة لسعادة أبو عراق، أولهما ضاحية الأندلس، ويزعم الراوي أن هذه الضاحية سميت بهذا الاسم لأن القصور والفلل التي شُيّدت فيها تذكر السائح، والمشاهد، بما قيل ويقال عن الآثار المعمارية العربية في الأندلس، على أنه لا يكتفي بهذا، بل يوضح - مضيفا - أن بعض المباني في هذا الحي الذي يشهد على ثراء ساكنيه، وبَذَخهم، متأثرة بالتصاميم الرومانية، والأوروبية، وبعضها مستنسخ من تصاميم هندسية روسية، وهندية إلخ. فمن يزرْ ضاحية الأندلس – إذا أتيح له ذلك، على الرغم من أن هذا ليس سهلا، ولا يسيرًا، إلا على خاصَّة الخاصة – يجدْ فيها نمطا من الأحياء التي تتمثل فيها أرقى العواصم في العالم.

صفقة

وكانت الأرض التي أقيمت عليها هذه الضاحية قد استولى عليها أحدُ المُحتالين (أبو ماهر) من مهاجر أردني – عمّاني مقيم في الولايات المتحدة، ساءتْ أحواله المادّية كثيرًا، فأراد بيع ممتلكاته من أرض (المِقْيَلِ) في غرب عمان بأيّ ثمن[1] ولأنه يقيم في المهجر، ولا يعرف أسعار الأراضي، فقد وعده أبو ماهر هذا بالاستفسار من أصدقائه أصحاب المكاتب العقارية. وأوهمه أنها قد تباع بثمن ضخم لا يقل عن 50 ألف دينار، وأنه راغبٌ في عقد هذه الصفقة لصالحه، فما كان من المالك إلا أن وافق على البيع بهذا الثمن البخس، ظنًا منه أنه مبلغ كبير مقابل أرض لا يعرف قيمتها حق المعرفة. وتم تسجيل وثائق نقل الملكية في القنصلية الأردنية في واشنطن، مع أن الأرض كانت- في حقيقة الأمر- أغلى من هذا المبلغ بكثير، إذ تقدَّر قيمتها بما لا يقل عن عشرة أمثال هذا المبلغ

1.أبو عراق، سعادة، ثلاث عشرة ساعة، ط1، عمان، هبة للنشر، 2019

ماهر) من مهاجر أردني – عمّاني مقيم في الولايات المتحدة، ساءتْ أحواله المادّية كثيرًا، فأراد بيع ممتلكاته من أرض (المِقْيَلِ) في غرب عمان بأيّ ثمن[1] ولأنه يقيم في المهجر، ولا يعرف أسعار الأراضي، فقد وعده أبو ماهر هذا بالاستفسار من أصدقائه أصحاب المكاتب العقارية. وأوهمه أنها قد تباع بثمن ضخم لا يقل عن 50 ألف دينار، وأنه راغبٌ في عقد هذه الصفقة لصالحه، فما كان من المالك إلا أن وافق على البيع بهذا الثمن البخس، ظنًا منه أنه مبلغ كبير مقابل أرض لا يعرف قيمتها حق المعرفة. وتم تسجيل وثائق نقل الملكية في القنصلية الأردنية في واشنطن، مع أن الأرض كانت- في حقيقة الأمر- أغلى من هذا المبلغ بكثير، إذ تقدَّر قيمتها بما لا يقل عن عشرة أمثال هذا المبلغ، أي نصف مليون دينار [2]. وبيعتْ فيما بعد على هيئة قطع، وصنّفت ضمن المناطق الخاصة التي لا يتاحُ لأيّ مواطن أن يشتري فيها قطعة، أو يبتني منزلا، إلا إذا كان من أصحاب الملايين، وملفّهُ الأمني يخلو من السَوابِق.

مقابل هذه الضاحية التي يقيم فيها رئيس الحكومة (أبو سائد) وأم سائد، وسائد ابنهما الوحيد، ثمَّة حيّ – وهذا هو الثاني- أسهمت الظروف الاجتماعية في إيجاده. فإلى قطعة الأرض التي لا يمتلكها مالك معين (أميرية) توافدت عشرات العائلات الفقيرة المهمَّشة، التي لا تمتلك شيئا، وأصلحت ما يمكن إصلاحه، وأتخذت لها بيوتا من الصفيح، أو الطين. وفي سنوات قليلة تحوَّلت هذه البيوت الواطئة إلى حي كبير مزدحم بالسكان عُرف بحي الكسارات لقربه من محاجر يتم فيها تحويل الصخور والحجارة إلى رمال (ناعمة) أو بَحْص (حصمة) من أجل البناء، وهذه الكسارات- بطبيعة الحال - لا تبخل على سكان هذا الحي الشعبي بالغبار الذي يزيدهم معاناةً على معاناة.

تبدأ وقائع الرواية بتلقي رئيس الحكومة (أبي سائد) خبرًا أذيعَ من راديو لندن تمكن من الظفر به أحدُ مراسليه في عمّان، عن اشتباكات، وحوادث عنف، تدورُ رحاها في

1.أبو عراق، 13 ساعة، ص 81

2.السابق نفسه، ص 83

ضاحية الأندلس، وعن حريق مسْتَعر يشبّ في السوبرماركت الشهير فيها، وعن وقوع خسائر مادية جسيمة، وكبيرة. وقد وقع هذا الخبر على مسامعه وقوع الصواعق، فبيانه الذي حازت وزارته على أساسه الثقة من البرلمان يقوم على تبنيه لما يسميه بالاستراتيجية الأمنية الشاملة. وهذا الخبرُ كأنه يُذاع في هذا الوقت بالذات ليفسد عليه هذه الاستراتيجية، فكيف يقنع النواب - بعد اليوم - أن استراتيجيته هذه ليست حبرًا على ورق، وها هي ذي الأحداث تقدم لمعارضيه شاهدًا حيًا ملموسًا على خواء هذا المخطط الاستراتيجي؟ لذا جُنَّ الرجل، وبدأ اتصالاته بوزير الداخلية تارةً، والإعْلام تارةً، ومديري الأجهزة الأمنية تاراتٍ أُخَر. ومن هذه الاتصالات تبلور الموقف، وهو ضرورة (لفْلَفَة) القضية، وإخفاء ما جرى عن الناس، وحظر النشر، والسيطرة على وسائل الإعلام، المرئية منها والمسموعة، وتصوير الأمر بصفته " طوشة زعران".

والذي غاب عن ذهن رئيس الحكومة، أن ابنه سائد – الطالب في الجامعة- هو أحد مسببي الحادث. فأمّ سائد ما إنْ سمعت بالخبر حتى بدأت البحث عنه، والاتصال به، غير أن هاتفه المحمول لا يجيب. ومن مجريات الحدث، لاحقا، تبيَّن أنه موقوف مع الموقوفين من زعران حيّ الكسارات بتعبير الرائد فهد الحسين، الذي يتطلع لفرصة تسنح للتقرُّب من الرئيس، فيحاول لذلك إطلاق سراح سائد، وإعادته إلى بيت أبيه، وأمه، مُعززًا، مكرّمًا، بيد أن مساعيه هذه أحبطت عندما قرَّر النقيب سليمان إطلاق جلّ الموقوفين بمن فيهم سائد تمشيًا مع خطة (اللفلفة).

وفي المؤتمر الصحفيّ الذي عُقد بعيد الإفراج عن الموقوفين، ينفي وزير الإعلام أن يكون ابن رئيس الحكومة سبَبَ المشاجرة، زاعمًا أن تداول اسم سائد في الإشاعات مجرد تشابه أسماء لا أكثر، ولا أقل، ففي عمَّان أكثر من عشرة آلاف شخص بهذا الاسم. بيد أنَّ أم سائد، التي اشتعلت خلافاتها مع زوجها - رئيس الحكومة – اشتعالا دفع به لارتكاب حماقة، إذ صَفعَها صفعةً جعلته نادمًا، حثتْه على زيارة منزل أبي صبحي، والاعتذار له، ولأهله، على ما سببته علاقة ابنه بابنتهم صبحية من مُشاجرة، علاوةً

على الوعد بخطبة صبحية لسائد، وبعد مشادَّة بينهما يُذْعنُ رئيس الحكومة، ويحدِّد موعدًا لزيارة حيّ الكسارات، بَيْد أن الأمورَ سارتْ في اتجاه آخر.

أرض الصيح

ففي حبْكةٍ أخرى، موازية لهذه الحبْكة، ثمَّة أراضٍ شاسِعة في موقع معاري استراتيجيّ ملَّكتها الحكومة لشخص اسمه أمين بربط، وهي أراضٍ مجاورةٌ لقرية الصيح، تمتلكها- أساسًا - عشيرة الودادات. وفي ذروة الحدث الساخن الذي أقام الدنيا في ضاحية الأندلس، قرَّر القاضي عمران عمران – قاضي الاستئناف- نقضَ الحكم السابق، وردَّ الأرض إلى مالكيها الشرعيّين من عشيرة الودادات. وما إنْ سمع هؤلاء بقرار الحكم حتى بادروا للاحتفال باقتحام المؤسَّسات، والمرافق الاستثمارية التي كانَ برْبُط قد أقامها، فعاثوا فيها فسادًا، مما دعا لتدخل رئيس الحكومة الذي لم يعرف في البداية كيف يتصرّف إزاء هذه المستجدّات، وهو لما ينْتهِ من تبعاتِ الحدَثِ الذي وقع في الأندلس، فما كانَ منه إلا أن فوَّض الداخلية، ومدير الأمن، للتعامل مع تلك العشيرة، وإفهامها- بالتي هي أسوأ - أنّ صدورَ الحكم القضائي لا يعْني تنفيذه. وزاد الطين بِلّةً ما قام به الرائد فهد الحسين، فبعد جمعه أهالي حيّ الكسارات لكي يؤمّوا دار الرئاسة، ويُعْلنوا ولاءهم، واعتذارهم للرئيس، وهو إجراءٌ تقليديٌ متّبع، انقلبَ صهريج للمحروقات بتدبير منه على كتَبٍ من بيوت السكان في حيّ الكسّارات، مما أضاع عليه الفرصة مرة أخرى، فالحرائق دفعت بالسكان للهروب، ومغادرة الحي، فكأنهم يستجيبون عن غير إرادة، ولا دراية، لرغبات هذا الرائد الطائش، وفي مقدِّمتها ترحيلُ سكان الكسّارات، الشيء الذي يتمناه رئيس الوزراء، والوزراء، وعُموم المقيمين في ضاحية الأندلس.

صبحية وسائد

وثمة حبْكةٌ ثالثة أقلُّ حضورًا من هاتيْن، ولكنها موازية للحبْكة الأولى، أي نزاع الأندلس والكسارات. فسائد، وهو الابن الوحيد للرئيس، طالبٌ في الجامعة، إلا أنه لا يتصف بما يتصف به الطلاب الشباب في العادة، فلدية تعقلٌ، ورزانةٌ، وحكمةٌ، قد

تبدو لكثير من القراء شُذوذًا، فهو، على سبيل المثال، يرفض أن يشتري له أبوه سيارة، ويفضل استخدام وسائل النقل العامة في تنقله وذهابه للجامعة، كالتاكسي مثلا. علاوةً على ذلك يُفضِّلُ التعامل مع الوسط الطلابي دون أنْ يعرفوا عنه أنه ابن رئيس الحكومة، فتواضُعُه هذا قد يشكك في مصداقية التشْخيص الروائي، وبمدى واقعية هذا النموذج، أما علاقتهُ بالفتاة صبحية، وهي من أبناء حيّ الكسارات، فقد نشأت في ظروف طبيعية جدًا، إذ لم يكن يعرف أنها من أبناء حي الكسارات عندما رآها للمرة الأولى في ندوة، فوقعَتْ من نفسه موقع المعشوق من العاشق. وصبحية بدورها تجاوبت مع هذا العشق دون أن تعرف أنه ابن رئيس الحكومة، أو من سكان ضاحية الأندلس. فهي، وإنْ غادرت الجامعة مساءً برفقته، إلا أنهما لا يستخدمان سيارة تاكسي واحدة، بل كلٌ منهما في سيارة، دفعًا للحَرَج، وتجنبا للشائعات.

ومع ذلك ما فتئت الأقاويل أن انتشرت بين سكان حي الكسارات انتشار النار في الهشيم، على الرغم من تلك الحيْطة، وذلك الحَذَر الشديد. من هنا كانت الشرارة التي أضْرمَت النار في برميل البارود، ووضعت رئيس الحكومة- أبا سائد - في ذروة القلق على مآل استراتيجيته الأمنية الشاملة. وتطويرًا لهذه الحبْكةِ يروي المؤلف بعض المشاهد الغراميّة في لغة تفيضُ عذوبةً لكلٍّ من صبحية وسائد. واللافت أنَّ أم سائد - وهي التي تتمتع بمركز اجتماعي مرموق بحكم أنها امرأة رئيس الحكومة - تُفصحُ عن مؤْقفٍ ينسجم مع شخصية الابن الذي ترى فيه – خلافًا لرؤية أبيه- شابًا واقعيًا، مكتمل النضج، متصفًا بالحكمة، لا برعونة المراهقينَ، أو طيْشهم. لذا تؤكّد لزوجها المتكبر، المتعَجْرف، أنّ اختيارهُ لصبحية اختيارٌ جيدٌ، ومُناسِبٌ، ولا يقلقها أن تكون من حيّ الكسارات لا من ضاحية الأندلس، وألا يكون أخوها، أو أبوها، منْ عِلْيةِ القوْم، أو من كبار المسؤولين، أو منْ شيوخ العشائر، فالناسُ، على اختلافهم، لا يتفاضَلونَ بالثروة، أو الحسَب والنَسَب، وإنما بالعقل، والأخلاق، والحكمة.

كسْرُ النمَط

ومع أنَّ هذه الخِصال التي يُضفيها المؤلف على السيدة قد تبدو لبعض القراء، أو لأكثرهم، خصالا نادرة، وغير متوقعة من امرأة، إلا أنَّ النسقَ السرديّ الذي ينتظم هذه الأحداث، والمتتاليات، يسوّغ للمؤلف هذا الاختيار، وهذا التحديد لطباع الشخوص. فهو بذلك يَكْسر الطابع النمَطيّ للنُخبة، مقابل سخريته اللاذعة التي تكشفُ عمّا أدمنته هذه النخبة من فساد، ومن اجتراء على عقد الصفقات المشبوهة، التي تجعلُ من بعض المُفلسين، المُعْدمين – بين عشيةٍ وضُحاها- من أصحاب الملايين. كما تكشفُ الرواية عن استغلال النفوذ، والوظيفة العموميّة، لتحقيق المكاسب الذاتيّة بصرف النظر عن الوسائل المتَّبعة في ذلك، مقبولة كانت أو غير مقبولة، فالغاية تبرّرُ الوسيلة، وخير الحكماء عندهم ميكافيللي صاحب هذه المقولة.

ويبدو من العنوان، ومن سبْك المؤلف للمُجْريات، أن وقائع هذه الرواية تجري في يوم واحد، أو بكلمة أدقّ في نصف يوم؛ ومن هنا كان العنوان 13 ساعة، فما بين نشْر خبر الأندلس والتوقف عن متابعة حريق الكسارات، والقاضي عمران، و أراضي الصيح، لا يتجاوز الثلاث عشرة ساعة. وأنْ يكتُبَ المؤلفُ رواية بمثل هذه الوقائع، والمُجْريات، في هذا الزمن المحدود جدًا، وفي فضاء مكاني محدود، شيءٌ يحتاج إلى طول الخبرة، وذلك أمرٌ لا يفْتقر إليه الكاتب فيما نحسَبُ، ونظنّ. علاوةً على ما ذُكر تشدُّنا الرواية بلغتها السردية القريبة جدا من لغة التخاطب اليومي، بعيدًا عن التقعُّر، والتصنّع الذي يشيع في الروايات التي يكتبها شعراءُ سابقون. " أما الحوار الذي يجري بين أم سائد ورئيس الحكومة في الهاتف [1] فيكاد يكون بالعامية المعربة.

1.أبو عراق، ثلاث عشرة ساعة، ص ص 165 – 168

البنية والخطاب في رو اية
مرافئ الوهم لليلى الأطرش

مرافيء الوهم[1]هو العنوان لذي اختارته الكاتبة ليلى الأطرش(1948- 2021) لروايتها االصادرة (2005) بعد الأعمال المتوالية: وتشرق غربا (1988)[2]وامرأة للفصول الخمسة(1990)[3] وليلتان وظل امرأة (1998)[4] و صهيل المسافات (1999)[5] وإذا صح ما يقال من أن العنوان يمثل علامة من العلامات التي تشي بمحتوى الرواية أو القصة القصيرة، فإن لهذا العنوان مرافيء الوهم مدلولاً شديد اللصوق بمحتوى هذه الرواية. فبطلتاها وهما شادن الراوي، وسلاف، اكتوتا بأوهام الحب، أولاهما – وهي شادن الراوي – انطوت على هذه الأوهام ، فظلت تحترق بها، مما أفشل زواجها بمحمود أبو طير، المحامي الناجح في رأي الأب. والثانية، سلاف، انتهت علاقتها بحبيب الأمس جواد الجبالي، وطليق الحاضر، إلى مأساة تجعلــها تحسُّ إحساسًا عميقا بالنّدم

1.ليلى الأطرش : مرافيء الوهم، دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 2005

2.ليلى الأطرش : وتشرق غربا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1 . وانظر ما كتبناه عن الرواية في أبحاث اليرموك ، مج 14، ع 1، كانون الثاني(يناير) 1996 ص ص 85-116

3.ليلى الأطرش : امرأة للفصول الخمسة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1 وانظر ما كتبناه عن الرواية في المصدر السابق . وانظر كذلك كتابنا : تحولات النص ، وزارة الثقافة ، عمان، ط1، 1999ص ص 159-183 .

4.ليلى الأطرش : ليلتان وظل امرأة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط1 ،1998 وانظر ما كتبناه عن الرواية في :علامات في النقد ، مج8 ، جـ 31ص 179-198

5.ليلى الأطرش : صهيل المسافات ، دار شرقيات ، مصر ، ط1 ، 1999 وانظر ما كتبناه عن هذه الرواية في كتابنا أقنعة الراوي ، وزارة الثقافة ، عمان ، 2002 ص 52-96

لأن الزوج يكاد يفقد حياته بسبب إصرارها على الانفصال ، والامتناع عن الاستجابة لتوسلاته، وتوسلات الطفلين أمل، وعلي.

وحوادث هذه الرواية تسير في ثلاثة خطوط يمثل كل خطٍّ منها حبكة فرعية مجاورة ومتقاطعة مع الحبكتين الأخريين .

تبدأ الأولى باختيار شادن الراوي الإعلامية المعدة لبرامج تلفزيونية في أحدى القنوات الخليجية في الإمارات لتسجيل برنامج مع الصحفي السياسي كفاح أبو غليون الذي نجا من محاولة اختطاف دمّر فيها قسم من مبنى جريدة اليوم بلندن. وهكذا تشاء الأقدار أن تكلف هذه الإعلامية دون غيرها بإعداد هذا البرنامج لتلتقي صحفيا، ورجل سياسة، كان قبل نيف وعشرين سنة سكرتير تحرير في صحيفة اسمها القدس. عندها تعرفت عليه لأول مرة، وقدمت له مخطوط روايةٍ كتبتها في ذلك الحين، فاطلع عليها، وأبدى تشجيعه الذي انتهى بوعد قطعه على نفسه، وهو أن يساعدها في نشر المخطوط بدلا من هشام الديراني، الذي كانت تتوقع أن يقدم لها مثل هذه المساعدة .

وتشاء الأقدار كذلك أن تكون تلك الزيارة لجريدة القدس بداية علاقة عاطفية بين شادن وكفاح اتفقا فيه بعد لقاءات، وغراميات مشبوبة متعددة، على الزواج. ولكن كفاح أبو غليون، الذي ينتمي إلى أسرة مسيحية، لم يكن صادقا في حبه صدق شادن، التي اكتشفت أن علاقته بالنساء لا حدود لها، واكتشفت ذلك بنفسها مما جعلها تختفي من حياته، وتقترن بعيد مدة قصيرة بالمحامي محمود أبو طير.

واعتقدت، أول الأمر، بأنها سعيدة، وأن المحامي الناجح يحبها، وأن كل شيء في حياتها يسير على خير ما يرام، حتى كانت اللحظة الحرجة التي اكتشفت فيها أن المحامي الزوج يخونها مع زبونة في المكتب، فيشتد الخلاف بينهما، هو يدافع عن نفسه في ضعف، وهي تتمسك بموقفها طالبة الطلاق. ومنذ ذلك الحين انطوت شادن على بضعة أسرار تخفي فيها قصة حب لم يتم، وزواج انتهى بالتفريق، فراحت تحاول أن تحقق ذاتها وتكسب عيشها، بالعمل الموصول، والكتابة من حين لآخر .

لكن القدر يسوقها هذه المرة إلى لندن لتقابل رجلا يمثل بالنسبة لها شيئا كبيرا من الماضي الدفين . وإذا ما استيقظ الماضي في النفس تدفقت باستيقاظه المشاعر ، واحتاج الأمر إلى إعادة تقويم . وهنا يتضح أن كفاح أبو غليون – الذي يفترض أنه مناضل فلسطيني عمل في صفوف المقاومة في عمان ودمشق ولبنان وغيرها.. ما هو في الواقع إلا انتهازي خالص، ما إن أتيح له أن يحقق المكاسب الشخصية التي يريد حتى قلَبَ لرفاق الأمس ظهر المجنّ ، وبدأت مقالاته تهاجم الجميع ، واتضحت عمالته لبعض الأنظمة العربية وإيران . وهو لا يفتقر إلى ما يسوغ به هذه المواقف المتذبذبة ، وحتى موقفه في تسجيل الحديث لم يكن خاليا من الانتهازية فقد حاول أن ينكأ جرح السيدة شادن، وأن يفصح عن علاقته القديمة بها لسيف العدناني المخرج الذي يرافق الفريق التلفزيوني.

وأخيرا أتمّ موقفه الانتهازي هذا بإحضار زوجته (نهاد) إلى الفندق ليعرفها بشادن. وكأنه يريد أن يقدم لهذه صفعة أخرى بعد الصفعة الأولى " حقير كان يجب ألا أقبل .. لهذا أصر على دعوتي .. ليريني ما استبدله بي .. أكرهك يا كفاح أبو غليون ..[6] !"

أي أن الموقف كان في رأي شادن مثيرا للتقزز والاشمئزاز، حتى إن سيف العدناني لم يتقبل منه هذا، وعدَّه موقفا ينم على انعدام الذوق.

وتعود شادن ثانية إلى الفندق، ثم إلى المطار، فإلى مركز عملها في الخليج.

سلاف :

أما الحبكة الثانية، التي استغرقت المساحة الأكبر في الرواية، فهي حكاية سلاف مع زوجها المهندس الدكتور جواد الجبالي العراقي، الشيعي، ذي الماضي الشيوعي، الذي تزوج منها على الرغم من معارضة عشيرة الجبالي الكاظمية التي تنظر إلى الزواج لا باعتباره حبا مبنيا على التعاون والعشرة بين فريقين ، وإنما باعتداده صورة من صور التكريس المذهبي.

6.ليلى الأطرش : مرافيء الوهم ص 129

لقد عرف الجبالي سلاف في أحد العروض المسرحية التي كان يتردد إليها بحكم أنه من هواة الكتابة للمسرح ومن عشاق الفن والأدب . وهناك رآها صحبة خالتها لميعة الممثلة ، التي تثار حولها الشكوك، لا لشيء إلا لأنها احتضنت طفلة صغيرة اسمها ربى توفي عنها والدها، وكانت قطعت على نفسها عهدا أن تعيلها وتربيها وتعلمها ،ولأنها كذلك في مجتمع لا يؤمن بإنسانية المرأة، فقد نظر إليها على أنها سيئة السمعة وتمارس الشذوذ عوضا عن الزواج.

ومع هذا وقع جواد في حبِّ سُلاف ، وقرر الزواج بها " بدأت قصتنا يوم رأيته مندفعا طويل القامة والأهداب، حادّ النظرات، مستدير الوجه، يرتدي بذلة رمادية، يمازح الآخرين ، ويودونه باحترامٍ كبير . توقف في كواليس مسرح الفن الحديث ببغداد. رحّب بخالتي لميعة في تحية عاصفة فرأيت له وجهًا آخر .. ردت بمثلها وضحكا ثم قدمتني إليه ، وظلّ بصره مغروسًا في وجهي [7] . " بعد ذلك قرر جواد الزواج منها غير مبالٍ باعتراض ذويه ، وغادرا بغداد معا إلى لندن .

وفي لندن يقضيان أمتع الأوقات ، وأنجبا المولودة الأولى (أمل) وبدأت المشكلات والخلافات التي انتهت بالطلاق الأول ثم العدول عن الطلاق. ثم الطلاق الثاني والعدول عنه إلى الزواج من جديد في أحد مساجد لندن. وتتفاقم المشكلات مرة أخرى ويكون الطلاق الثالث.

وتغادر سلاف لندن إلى الإمارات ، وتشاء الظروف أن تعمل إلى جانب شادن الراوي، وأن تكونا معا في الفريق التلفزيوني المكلف بزيارة مدينة الضباب لإجراء التسجيل والتصوير مع كفاح أبو غليون. وأما جواد الجبالي فقد تلقى مكالمة من ابنته أمل تخبره فيها بأن أمها سلاف موجودة في لندن وتذكـرُ له اسم الفندق ، ويتصل بها

7.السابق ص 71

ويحاول إعادتها بالقوة مرةً، وبالإقناع، مرة. وفي أثناء ذلك تستعيد سلاف عبر تقنية إضاءة الماضي Flash Back الكثير من الحوادث الصغيرة التي عصفت بها وبعش الزوجية وبالأسرة تبعا لذلك كله . تتذكّر حتى أدق التفاصيل مشفوعة بكشف عن الأماكن اللندنية التي زاراها معا والمطاعم والفنادق التي جمعتها غير مرة . ومن شدّة الانفعال الذي أحس به الجبالي، عندما تأبّت عليه سلاف، على الرغم من سجوده عند قدميها طالبا العفو والصفح والغفران، يصاب بجلطة دماغية ينقل على إثرها إلى المستشفى، فتقرر بسبب ذلك البقاء في لندن، وعدم العودة إلى الإمارات على الرغم من انتهاء المهمة للبقاء إلى جانب الزوج الطليق، وتتلقى سلفة نقدية من شادن التي تقول لها : " ما دمتِ تحبّينه ، فلماذا لا تعودين إليه؟ فتخبرها أن الحب في هذه الحظة لا يهمّ، ولكنها لن تتخلى عنه . [8]"

سيف العدناني :

أما الحبكة الثالثة فتتعلق بسيف العدناني، المخرج الذي يرافق الفريق التلفزيوني، المؤلف من شادن، وسلاف، والمصور، وفني الصوت . وشخصية سيف - في الحقيقة – أهم من الحوادث التي وقعت له أو جرت معه . فهو مرتبط بشادن منذ تعارفا في التلفزيون بعلاقة هي أكبر من زمالة، وأقل من صداقة. فهو منحدر من قبيلة عربية أصيلة بعثرت أسباطها في دول خليجية عدة ، قبل أن تفرق بينها الحدود، وقبل أن تباعدها الولاءات ، فقد ولد في البحرين ، وتعلم في السعودية ، ثم استقر في الإمارات مع تجارة والده ، وحمل جنسيتها ، والتحق بدورات تلفزيونية كثيرة ليصير المخرج الأول والأبرز في التلفزيون الرسمي[9]. وبسبب طبيعة عمله رافق وفودًا عدة إلى بلدان بعيدة منها أفغانستان وغيرها . وفي أسفاره هذه اعتاد على ممارسات لا تتهيأ له في الخليج منها

8.السابق، 59.

9.السابق ص 71

الإدمان على تعاطي الكحول، والمخدرات، ومنها الحشيش، ولعب الورق .

وفي اللقاء الذي اختلسه منه أبو غليون ، وعلى مائدة الشراب باح سيف العدناني بما لم يبح به قبلاً. فقد حاول كفاح أن يستدرجه ليعرف شيئاً من أسرار حبيبة الماضي (شادن الراوي) ولكن محاولته هذه تعثرت من جهة، ونجحت من جهة أخرى . إذ تمكن كفاح من التعرف إلى عالم سيف من الداخل ، ومن ذلك ذكرياته في أفغانستان ، مع مجاهدي طالبان، واستحضاره المخدرات إلى بلاده. والإدمان عليها مدة من الزمن. والتعرف إلى مغامراته النسائية ، وموقفه من المرأة .. وموقفه من السياسة والسياسيين والإنجليز والأجانب عامة. وفي أثناء هذا الحديث لا يفتأ أبو غليون يتكلم عن ماضيه هو الآخر، فهو صاحب سوابق مع المخدرات، ومع النساء في بيروت وغير بيروت. ويكشف عما يضمره من آراء لا يبوح بها لآخرين. ومن ذلك علاقاته بالفدائيين الفلسطينيين التي قامت على الاستغلال، والخداع .

أما سيف الذي اختلف إلى نوادي القمار في الفندق، فتعرف إلى امرأة خليجية يظن أنها من الأميرات اللواتي يترددن إلى النادي . وقد استنتج من النظرات، وتبادل الابتسامات، وتطوعها لتسديد بعض ما خسره في إحدى اللحظات، أنها تدعو إلى حيث تقضي الليل في جناحها الخاص، فتسلل إليها غير أن الحراس لم يكونوا في غفلة عما يريد، فأشبعوه ركلاً، ولكما، ورفسًا، ولولا تدخل السفير لإنهاء الأمر، وتسوية الخلاف، لكان قد تم ترحيله هو والفريق التلفزيوني ليلاً إلى الإمارات من غير تأخير.

وهذه الحادثة – في الواقع – لم تغير من طباع سيف العدناني، قليلاً أو كثيراً، فهو عندما يتحدث عن زوجته نور التي اقترن بها على الرغم من معارضة العشيرة، لكونها تنحدر من شرائح اجتماعية وضيعة قياسا لمنزلة عشيرته هو، يبدو من حديثه أنه لا يقيم وزنا لأي زوجة، فهو مستعد لخيانتها مع أي امرأة . وهو لا يعد مثل هاتيك المغامرة خيانةً، ويجد في الأحاديث والآيات ما يسوغ له ذلك. وهذا الرجل على ما تتسم به شخصيته من ذكاء، ودعابة، وتناقض، لا يملّ الحديث عن فضائل شادن

الراوي " هذه المرأة تضع الحدود حيث تريد هي، ولن تسمح لأي أحد بتجاوزها .. شادن امرأة غيرعادية .. ليست منغلقة ، ولا معقدة، بالعكس ، طبيعية مرحة تفرض احترامها على الرجال والنساء .. هذه امرأة عقل وثقافة ، جميلة ، نعم ! لكنها مختلفة، صنف من النساء ليس كالنساء .. هكذا جبلة وحدها .. ليست من صنف الحريم .. "[10].

ومع أن ما سبق من الحديث عن سيف العدناني لا يسوغ اعتداده حبكة ثالثة، إلا أننا نستطيع ان نتجاوز المفهوم الاصطلاحي لها، معتقدين أن الدور الذي نهض به يتجاوز ما تنهض به أي شخصية رئيسية وبارزة في العمل الروائي، وفوق ذلك فهو المحرك الفعلي لكثير من التغيير الذي يقع في الحوادث ، مما يجعل التدخلات التي تصدر عنه في الواقع محورا عاما تدور حوله أركان الرواية من راوٍ، وحوادث تروى، وشخصياتٍ يتم التعامل معها رغبةً في أن تسند إليها أدوار كبيرة وأخرى أصغر حجما منها. والحادث الذي وقع له وجرى في الفندق نستطيع أن نتخذه رمزا، فهو يمثل الرجل من حيث اعتقاده بأنه مركز الكون، وأن ما يتهيأ له على أنه صحيح يعده كذلك .

تعدد الأصوات :

ومما يلفت النظر أن المؤلفة استخدمت في هذه الرواية تقنية تعدد الأصوات، على النحو الذي ظهرت فيه في أعمالها الأولى امرأة للفصول الخمسة، وليلتان وظل امرأة. فنحن نبتدئ قراءة القصة بالاستماع إلى منولوغ مطول يفضي بنا إلى عالم شادن الراوي الداخلي المفتوح على لحظتين زمنيتين إحداهما تمثل الراهن، والأخرى تمثل الماضي. ففي الاستهلال نقرأ : " يفرض القدر شروطه من جديد، فيلقي بكَ في طريقي على غير ما توقعتُ، أو تخيلت. وقد تحاشيت لقاءكَ طويلاً . [11] "

10.السابق63

11.السابق ص 10

والقارئ – بطبيعة الحال – يستوقفه ضمير المتكلمة هنا، وهو يشير إلى شادن الراوي، التي تؤدي في القصة دورين ، أولهما : دور الراوي، في أجزاء عدة من السرد، وثانيهما هو دور البطلة التي وقعت في غرام الصحفي البارع لتكتشف أنه مخادع، وخائن، فتنسحب من حياته دونما صخب. والثاني هو المخاطب (بكَ) و (لقاءَكَ) والمشار إليه في هذا هو كفاح أبو غليون .

وقد تواصل هذا النوع من الأداء طوال فصل كامل يمتد من الاستهلال الذي يفضي بالقارئ إلى أجواء الرواية واللقاء العاصف بلندن . ثم تستخدم في الفصل الثاني صوتين متلازمين، هما : كفاح أبو غليون، وسيف العدناني. فالحوار الذي يجري بينهما في المطعم الأنيق [12] يستعيد فيه كل منهما ماضيه ومغامراته وعلاقاته بالنساء وأسفاره هنا وهناك . فهو حوار يبوح فيه كل من الرجلين للآخر بما يضمره، وهو مظهر من مظاهر سردٍ متقطع ، يروي فيه سيف حوادث وقعت له في أفغانستان وغير أفغانستان. ويروي قصة زواجه بنور التي تقدمت لتشغل وظيفة في التلفزيون. ويتخلل الحوار – كالعادة – منولوغات خفية، يفكر كل منهما في النيل من صاحبه، والكشف عما يستطيع من أسراره " على مين يا كفاح أبو غليون؟ ثقيل وشاطر ياسيدي ! لا تريد أن تبدأ .. وتعتقد أنك ستغلبني بذكائك؟ في المشمش . سأجرّك لتعترف. لأنني أكثر صبراً . صحافي كبير، وتبيع الناس كلاماً . والله ستفتح أوراقكَ كلّها أمامي ، وعلى المكشوف[13] . " وفي المقابل يهمس أبو غليون لنفسه، قائلاً : " هذا رجل صَعْبٌ لا يؤخذ بسهولة، فاصبر لعل العَرَقَ يحمل لكَ الفَرَج[14] . " أي أنّ كلا منهما يُعِدّ فخا يريد أن يقتنص فيه الآخر .

12.السابق ص 39

13.السابق ص 44

14.السابق ص 47

ويستمر هذا الحوار الثنائي حتى بداية الفصل الثالث، عندما تبدأ سلاف – زميلة شادن – اداء دورها في رواية الأحداث ، وسرْد الوقائع . تبدأ بالكشف عن علاقتها بشادن ، فهما زميلتان، وسلاف – دونما ريب – معجبة إعجابا شديدا بشادن . لكن صوت سلاف لا يكتفي بهذا الجانب التشخيصي، الذي يساعد الكاتبة على إضاءة جوانب أخرى من شخصية شادن، وإنما تنتقل إلى سرد حكايتها هي مع جواد الجبالي" بدأت قصتنا يوم رأيته.. مندفعاً طويل القامة .. والأهداب [15]. "

ويتشعَّبُ ما ترويه في جداول وروافد عدة تغني السرد المكثف ، وتبعث فيه حيوية لا تتحقق إلا به . فهي تتطرق إلى خالتها لميعة ، وإلى الفتاة ربى التي اختفت من بيت الخالة الممثلة فجأة . وإلى جواد الذي يعاملها في شيء من التسامح قبل أن يقترنا برباط الزوجية، تتخلل ذلك قفزات في الزمن، فإذا هي تترك الماضي للحاضر المنطوي على أملٍ خائب، وطلاق بائن بينونة كبرى، ورجل مدنف يحاول استعادتها بشتى الوسائل دونما فائدة. ويستمر هذا الدور في الفصل الرابع . صحيح أن أمل ابنة سلاف قد اشتركت في الحوار ، إلا أن هذه المشاركة لم تكن كبيرة ، وبالكاد استغلتها المؤلفة لتقديم صورة عن جواد الجبالي من خلال التركيز على عنصر الشبه بين أمل والأب : " أمل تشبه والدها جواد الجبالي، لم يكن قد حصل على الدكتوراة حين التقيته، متمرد بطبيعته، عاشق للفنّ والحياة ، رافض لتزمت عائلته من الملالي والأئمة، خضع لإصرار والده على دراسة الهندسة يوم وقف في طريق التحاقه بكلية الفنون . ورضخ لعشيرة من رجال الدين هبَّت ضد اختياره [16] . "

ومن خلال هذا الصوت الذي يدلي بحكايته نعرف شيئا عن جاسم الجميلي الجلف

15.السابق ص 71

16.السابق ص 92

الجاهل في رأي جواد ، الذي حاول أن يقيم علاقة بسلاف عندما رآها في المسرح مع خالتها لميعة، ولكن دون أن ينجح في ذلك. فجدد المحاولة حين رآها في لندن، وهو الذي تسبب بوشاية بها حرمت على إثرها من العودة إلى العراق، بحجة الخطر على الأمن، وأنها تعمل في إذاعة معادية هي إذاعة لندن : " نصحتني لميعة ألا أعود، وسمعت لأول مرة أنني مطلوبة أمنيا. أكّدَتْ لي أنّ اسمي مسجلٌ على منافذ الحدود، انتقم جاسم الجميلي من هروبي وجواد بتهمٍ ملفقة . فبكيت طويلا بحرقة . [1] "

وهكذا فإن رجال السياسة والعسكر يخلطون بين الحب والواجب القومي والأمن. وقد ظل شبح الجميلي يطاردها، ويتسبب لها بخلافات مع الزوج انتهت بالطلاق. " قذف جواد الطلاق في وجهي ، فهدأنا معا . .انزوينا بالفجيعة صامتين ثم بدأتُ بالبكاء. بينما تسلل هو خارجا يجرجر بؤسنا ولم يعد[2]. " كانت تلك هي المرة الثانية التي يطلقها فيها، وقد عادا إلى الزواج ولكنه لم يرتدع. وتراوح الساردة – سلاف – بين حوادث وقعت في الماضي تتذكرها وأحداث تقع في الراهن : يتوسل فيها جواد لاستعادة الزوجة لكن هذا الصوت يتوقف ، ويبدأ تصوير جزء من البرنامج، كأن هذا الفصل الخامس فاصلة بين جملتين، أو نقطة بين فقرتين . تعود سلاف إلى استئناف دورها في سرد الحوادث في الفصل السادس .

ويعود جواد إلى التوسل لزوجته السابقة كي تعود إلى ما كانت عليه فتطلب منه أن يكف عن هذ الموضوع ، وتثور في وجهه ثورة عارمة عندما يقترح عليها أن يواصلا الزواج تحت ذريعة زواج المتعة، أو اللجوء إلى المحلل، وفقا للشرع الإسلامي. وتتهمه بالأنانية ، في حين يتهمها هو بتحجر المشاعر، وأنها لا تبالي بالاثنين : أمل وعلي، ابنيهما

1.السابق ص 96

2.السابق ص 101

" لا أتصور أنك قاسية وحقود ، ماذا تريدين؟ أنا لا أعرفك ، أبداً ، مستحيل، لستِ سلافَ الرقيقة ، لا.. أنتِ مجْرمة .. وقلبك حجر[1] . " وتنتهي هذه العاصفة بمحاكمة كلٍّ منهما لصاحبه. فهي تصفه تارة بالعابث والحالم والأناني والمخمور وحتى السافل، وهو يصفها بأبشع النعوت ، لكن في النهاية عندما يفترقان تتلقى الخبر الفاجع، والجلطة التي نُقلَ بعدها إلى المشفي، ليتغير كل شيء .

وفي الفصل السابع والأخير ينتهي استخدام الكاتبة لتقنية الأصوات المتعددة، ويبدأ الراوي غير المشارك – الراوي العليم- سرد ما تبقى من الحكاية، منبّها بذلك على اقتراب القصة من الخلاصة أو الخاتمة : (وقوع جواد في عارضٍ صحّي، ووضعه في العناية المركزة، تجميع الفريق التلفزيوني لأدواته، ومعداته، الذهاب إلى المطار ، ومن ثم الإقلاع والوصول إلى حيث المقرّ الدائم لمحطة التلفزيون ..)

المراوحة في الزمن :

وهذه الطرائق السردية التي تقوم على تعدد الأصوات تفرض على الكاتبة التعامل مع تقنية الزمن بما يناسب اختلاف الراوي من حين لآخر . لذا لا نعجب إذا رأينا الكاتبة تستخدم أسلوب المراوحة في الزمن time shifting ففيما تروي على لسان السارد وقائع جرت في الماضي تتذكرها شادن ، أو سلاف ، أو سيف العدناني ، أو كفاح أبو غليون ، في حواره مع الآخر، نجدها في الموقف السردي نفسه تنقلنا من الماضي إلى الحاضر ، مستعينة بالمضارع التخييلي ، الذي يجعل القارىء يظنُّ أن ما يحدث يحدث في أثناء قراءته له، وأنه لو رفع عينيه عن الكتاب ، وأغمضهما، وسمح لخياله أن يؤدي وظيفته، فإنه سيرى الأشخاص، ويعيش الحوادث وهي تجري ، وكأنه يشاهد شريطا مما يبث على شاشة التلفزيون .

1.السابق، ص 141

ففي المقطع الآتي الذي تروي فيه شادن لقاءها بكفاح أبو غليون بعد فراق دام نيفا وعشرين سنة " أَسْتَحْضرُ مكتبا كان لك هناك ، أدخله مراهقة تتأبط أحلامها وتكتب عن نسوة عاجزات، والعالم حولها يمور بالشعارات. أبحث عن ناشر لوهم البدايات بالقدرة والموهبة، فألتقيك في مكتب واسع سكرتيرًا للتحرير[1] . "

وهذه الطريقة القائمة على استخدام الحاضر التخييلي effective present مزجت اللحظتين، في واحدة، وهي بعد أن تخبرنا بطلاقها من محمود أبو طير ، وخيانته ، تعود بنا القهقرى إلى اللحظة الحرجة ذاتها التي اكتشفته فيها متلبسا بجرم الخيانة الزوجية " قررت أنْ أفاجيءَ محموداً في مكتبه، وعلى غير العادة، غرفة الاستقبال خالية، والسكرتير غائب، ولا أجد المتدرّب الجديد. ومن خلف باب محمود الموصَد لهاثٌ وجَلَبَةٌ خفيفة .. أطرقه فلا يردّ .. يرينُ صمْت ثقيلُ لثوانٍ.. ويفتحه مذهولا بوجودي. وتنسحب المرأة المغناج .. تودّعه بارتباكها وتمضي .[2] "

وهذا الحادثُ ، الذي يفترض أننا على دراية به ، كانَ قدْ وقع قبل عشرين سنة. والكاتبة ترويه على لسان شادن، وكأنه يجري في أثناء كتابتها للرواية. وإلى جانب الحذف ، والإضمار، واستعادة الماضي، تعمَدُ الكاتبة إلى تقنية التوقع ، أو الاستشراف. فعندما تهمّ شادن الراوي بالسفر، وتهيء نفسها للقاء العشيق الخائن، بعد عشرين من الفرقة والخديعة ، تضع على وجهها بعض المساحيق ، والعطور ، فتنقلنا من تلك اللحظة إلى حوار تتوقع حدوثه في الفندق، مجرية ما هو في مدار التوقع مجرى الشيء الذي وقع فعلا : " أوه.. سيدتي . أيّ عطر هذا ؟ إنه رائعٌ . سأشتريه لصديقتي .[3] " ويكون هذا الذي يجيء ، في مدار التوقع، فاتحة لتحريك المكبوت والمختزن في الذاكرة، فتستعيد ما دار بينهما ذات لقاء " شادن ، ما اسم عطرك هذا؟ إنه رائع، ومثير، كنسيم الربيـــع

1.السابق، ص 27

2. السابق، ص 12

3.السابق، ص 15

في بلادنا الحلوة ... [1] "

ولا تفتأ الكاتبة تلجأ إلى التنوع في رصدها لزمن الحوادث. وقد تلجأ – من حين لآخر – لتقنية التلخيص، جاعلة من الملخص حافزا يسهم في تذكير القارئ بما جرى في الماضي ، ونقله إلى الحاضر، واستثارته لتوقع ما يجري " ولكنك رحلتَ عن القدس وحدكَ . فانقلب الوجد حزناً في عينيّ . ثم نبت نخلة خوف في أغوار الأردن .. وتحول غابة صنوبر في بيروت قبل أن تطحنها الحرب ، وها هو يشيخ مع امرأة أخرى في لندن.[2] " وهذه المراوحة في الزمن تتكرر كثيرا في أثناء الحوار الذي يجري بين كفاح وسيف العدناني .

المراوحة في المكان :

وهذاالتكرار في المراوحة يفرض على الكاتبة شكلا معينا من التعامل مع الأمكنة، وقد ساعدها على تحقيق المراوحة في الأمكنة وقوع حوادث الرواية في مدينتين ، الأولى خليجية ، والأرجح أنها دبيّ والثانية لندن . فضلا عن القدس وبغداد . أما هاتان المدينتان فتقبعان في الذاكرة ، في الحوادث المستعادة عن طريق التذكر ، والتداعي ، والاسترجاع، وأما لندن ودبيّ فتقبعان في الحاضر الآني، وإن كانتا لا تفتقران لخيوط تشدهما إلى الماضي. فعندما يتلطف كفاح أبو غليون بدعوة الفريق التلفزيوني للعشاء، ويرفضون إلا من سيف، تتفجر في أعماق شادن الراوي ذكرى اللقاء الذي جمعها به في منزله بحارة النصارى في القدس . فيتحول السرد إلى توقف في الزمان ، يأنس فيه السارد للوصف . وللوصف في رواية " مرافيء الوهم " حضور ذو دلالة قوية بالرغم من جنوح المؤلفة فيه للاختصار الشديد الذي يصل حد الشح .

فبلمسات عفوية سريعة من ريشة الراوي ترتسم في وعينا صورة بالخطوط والألوان

1.نفسه.

2.السابق، ص 20

للقدس بالمآذن والأجراس ورطوبة الأحياء القديمة وروائح العطارة من بهار وأبخرة، ومن أقواس وعقود تحمل في خطوطها المنحنية، والمستديرة، عبق الماضي . أما البيت الذي يقع في حارة النصارى ، مثلما نوهنا من قبل، فبيت فسيح كبير ينطوي على غرف ثلاث توحي بالألفة ، وعلى صالة ذات مقاعد وثيرة، ومصاطب ما تزال تفوح برائحة التنظيف ، وأصص الزهور، والنباتات المتسلقة، والمدلاة، والمفارش الملونة على مناضد من المعدن، ذلك كله يشهد بالمودة والترحيب والعشرة[1] .

على أن ما حدث يجعل من هذه الانطباعات عن المكان قشورًا تخفي وراءها ثمرة أصابها العفن ، وبلمسة أخرى من الراوي تلقي المؤلفة الضوء على تغيّر المكان في الخليج [2] . وبأخرى تلقي الأضواء على علاقة السكان بالبحر واللؤلؤ[3]. ومن البحر في دبي إلى الصين وإلى أفغانستان ثم إلى لندن ثم إلى بغداد فالمسرح فلندن مرة أخرى " أيام لندن الشتوية مظلمة تعمّق غربتي .. [4] " والعراق يظلّ بالنسبة لسلاف مثلما القدس بالنسبة لشادن، هو المكان المشتهى[5] . وأما لندن فعلى العكس " لم تكن ْ أمانا في المطلق" أو هذا على الأقل ما يعتقده كفاح أبو غليون. فاليد التي تغتال، وتقتل الكلمة طالت الكثيرين[6]. والمطر فيها لا يعدو أن يكون ضيقا يجثم على صدر سلاف.

بعبارة وجيزة ، يتظهر المكان في الرواية في صورة علامة تدلّ على جانب من جوانب الشخصية التي تقترن به ويقترن بها، فالكاتبة ليلى الأطرش لا تعنى بالمكان من حيث هو شرائح وصفية تقوم على الزخرف اللفظي، والبياني ، بل من حيث هو

1- السابق ص 33
2- السابق ص 41
3- السابق ص 50
4- السابق ص 93
5- السابق ص 106
6- السابق ص 124

تعبير مجازي ، واستعارة ، أحد طرفيها الشخص ، وطرفها الآخر هو المكان .

الشخوص :

والرواية تقوم في حقيقتها الجوهرية على أربعة أشخاص يتحركون في فضاء واحد : شادن، وسلاف ، وسيف العدناني ، وكفاح أبو غليون .. الذي يشغل الحديث عنه مساحة كبيرة في النص. سواء منه ما كان سرداً أو حوارا . ولكنه يتراجع من بؤرة اهتمام الكاتبة إلى الهامش . فسلاف وجواد يستحوذان على الجزء الأكبر من الحوادث، وتلتقي حولهما خيوط الرواية وتتجمّع فيما يشبه التبئير. هذا مع أن القارئ يظن، للوهلة الأولى، أنّ شادنَ الراوي هي البطلة ، والشخصية البارزة في الرواية . والصحيح أنها تظل كذلك إلى أن تظهر سلاف، وتتفجر مشكلاتها مع جواد الجبالي .

لقد جاء تحليل الكاتبة لشخصية شادن، ابتداءً بالاسم (ابن الغزالة) وانتهاءً بالوصف الموجز لشخصيتها على لسان سيف العدناني، من خلال المنولوج ، أو من خلال الحوار الذي يجري بين كفاح وسيف، أو من خلال الأفعال التي تقوم بها في نهاية الرواية ، عندما تتوجه إلى البنك وتسحب منه رصيدها بأجمعه ، وتقدمه سلفة لسلاف، إنما تدلل بهذا العمل على طيبتها وتفانيها في معونة الصديق .

أما موقفها من المحامي محمود أبو طير، وإصرارها على الطلاق غير عابئة بدفاعه الضعيف فسلوكٌ يدل على قوة الشخصية ، وصلابة العزيمة، والشكيمة، وتجنّب التردد الذي اتسمت به سلاف لحقبة من الزمن . وإصرارها هذا على الطلاق ، على الرغم من معارضة الأم والأب ، يدلّ على قوة الشخصية . وتصرّفاتها المدروسة ، والمحسوبة بدقة ، في أثناء المقابلة ، وتسجيل البرنامج التفزيوني ، إنما يعمّق إحساسنا بأنّ شادن تتعالى على الهوية الجنْسَويّة ، وتواصل حياتها بعد تجربتين مريرتين ، مضطلعة بدورها بعيدا عن أي إحساس بفارق الجنس ، الذي هو فارق بيولوجي ، لا فارق اجتماعي. وهذا لا ينفي أنّ المؤلفة نبّهتْ إلى جانب أنثوي في شخصيّة شادن من خلال الكلام (

المنولوغ) عن العطور والملابس أو العينين، أو التداعيات، التي تعود بنا إلى ما سبق من لقاءات ، وقعت خارج حدود الحكاية التي يقوم عليها سرد الراوي .

جواد وسلاف

ونستطيع أن نقول الشيء نفس عن شخصية سلاف ، وجواد .. فقليلا ما تلجأ الكاتبة إلى وصف الشخصية وصفاً تقريريا مثلما هو الحال في الرواية التقليدية الطابع. فالمواقف المتفجرة ، والحوار الذي تخللها ، بين سلاف وجواد، كشف عن النواحي الخاصة في كل منهما : سلاف تصف زوجها السابق بالتردد، والتنكر لما يدعي أنه يعتقده من مباديء ، وأنه يعامل المرأة وكأنها أدنى مرتبة من الإنسان . وهو يصفها بالقسوة والخلو من الرأفة ، والرقة ، وَتحجّر القلب.

وفي المنولوغ المطول الذي تتذكر فيه سلاف بدء حكايتها معه تسلط الضوء على صفات أخرى مناقضة لتلك التي تراها فيه عندما يغضبان، وعلى هذا النحو يستخلص القارىء من هذا الشتات ملامح شخصيتين كتب لكل منهما أن يؤدي دوره، على وفق ما أراده القدر الذي ساقهما إلى هذه النهاية التعسة. فحتى إصابة جواد بجلطة الدماغ جاءت على نحو مفاجيء لا ينسجم مع أي توقع.

أما سيف فقد عرّفنا بنفسه من خلال ممارساته التي تتصف غالبا بقلة التورع، والبعد عن الخلق. لكنه في الوقت نفسه لا يفتأ يتحدث مزهوا عن مكارم الأخلاق. وهو متدين بزعمه مع أنه يبيح لنفسه أنْ يخدع زوجته ، ويخونها جهارا ، وأن يدخن في رمضان وهو على فريضة الصوم لا تناقض في ذلك . وأن يتغزل بنساء الإنجليز والأجانب والأوروبيين ، فيحل لنفسه ما لا يحلله للآخر، ويتمنى لو كنّ يرتدين الحجاب كنساء الأفغان في ظل حكومة طالبان. فلو أتيح له أن يكون مسؤولا، لأكرههنَّ على ذلك. وهو يحضر المخدرات إلى بلاده ، ولا يجد في ذلك عيبا . باختصار هو مزيج من الهزل والجد، ولهذا فشخصيته في هذه الرواية شخصية طريفة وتجتذب القارئ. وأفضل الكلمات ما جاء على لسانه ، سواء في التعليق على ما أصاب الخليج من التغيير ، أو

في التنبيه إلى ما يتصف به كفاح أبو غليون من تهتك وانتهازية ،وانعدام الذوق .أو في الكلام عن شادن ، وما تتسم به من رزانة العقل والحكمة ومراعاة الحدود .ولا مندوحة لنا من أن نكرر ما ذكرناه بالنسبة لأسلوب الكاتبة في رسم معالم الأشخاص، سواء الشخصيات الرئيسة، أو المساعدة . فهو أسلوب يقوم على ما يعرف بمبدأ التشخيص بالأفعال. الأمر الذي قرّب الرواية من الدراما وجعل من الصراع بين القوى المتجاذبة فيها صراعاً يقرب من الصراع الدرامي .

الخطاب النسوي :

والسؤال الذي يطرح نفس الآن هو أين يكمن الخطاب النّسوي في هذه الرواية؟ الإجابة عن هذا التساؤل، بجل ما نملكه من قدرة على الاختصار ، هو، في نظرة الكاتبة إلى مجموعة الرجال، ولا سيما كفاح ، ومحمود أبو طير ، وسيف ، وجواد .. فالأربعة يشتركون في صفات، أهمها : الإقدام على الخيانة الزوجية، أو خيانة المرأة التي يحبّ . فلم يبرأ أيّ منهم من تلك الوصمة . اثنان منهم ضبطا متلبسين، وواحد هو سيف العدناني يعترف بذلك صراحةً، وكاد أن يضبط متلبسا لولا حرس الأميرة الخليجية في الفندق، ووساطة السفير . والرابع جواد ، اتضحت التهمة من خلال ما كان يصل سلاف من أخبار عن مغامراته الجنسية في بغداد . تضاف إلى هذا صفةٌ أخرى هي انعدام الذوق ، والأخلاق ، والتخلي عن المبادئ . فكفاح انتهازي وصولي، عميل لأنظمة مشبوهة، يغلب المصلحة الذاتية على مصالح الوطن. وجواد الجبالي ينادي بأفكار، ومبادئ تنكر التحيز ضد المرأة، لكنه يمارس ذلك في حياته اليومية الخاصة ، وهو لا يختلف عن أي رجعي لا يذكر المرأة إلا ويتبعها بكلمة (حاشاك) أو (ولا مؤاخده) .

وسيف يدّعي حبّ زوجته (نور) ، مذكّرا بما قدمه من تضحية في سبيل الزواج منها ،ولكنه يعدُّها شيئا ما على الهامش، ويجاهر باستعداده الدائم لإقامة علاقات جنسية مع أخرى دون أن يعد ذلك خيانة ، وهو مستعد أيضا لارتكاب أفظع

الممارسات: من تعاطي الأفيون والحشيش ومعاقرة الخمر والاعتداء على حريم السلطان في الفنادق، إلى التلذذ بلعب القمار في النوادي الليلية عامةً وخاصّة. ومع أن فيه خصالا جيدة ، كالصدق ، والصراحة، والنخوة ، إلا أن هذا كله لا يجعل منه في نظر المؤلفة شخصية تدعو للاحترام، والتقدير ، فهو لا يختلف عن كفاح أو جواد أو محمود أبو طير، الذي عرفناه في أول الرواية مثالا للرجل الناضج المدافع عن الحق، لكنه بُعَيْد ذلك يتنكر لأبسط الحقوق .

تضاف إلى ذلك صفة أخرى، وهي أن كل واحد منهم يعدّ نفسه مركز الكون، وأن الآخرين يدورون في فلك هذا المركز . فكفاح يريد من شادن مثلا أن تغفر له خيانته وأن تتأكد قبل الحكم ، والانسحاب من حياته . ومحمود أبو طير يريد منها التريّث والصفح عنه لبقاء المياه في مجاريها كالعادة. وجواد الجبالي يريد من سلاف أن تنسى كل شيء في سبيل أمل وعلي، والعودة إليه بأي ثمن، فهو القاتل وهو الضحية في آن واحد.

بعبارة أخرى : الرجل في هذه الرواية ، ومن خلال النماذج المتعددة ، التي قدمت فيها إما خائن ، أو انتهازي ، وصولي ، أو رجعي متخلف ، أو عابث مستهتر بالقيم والتقاليد والأخلاق . أو أنه فاسِدٌ ومتنكّر لما تمليه عليه المهنة – الصحفي – والمحامي ، مقابل امرأتين رئيسيتين فيها هما سلاف وشادن ، وكلاهما ضحيّة ، ذبحت على يديْ الرجل مرتين ، أو ثلاثاً ، مثلما تذبح الأضاحي في العيد الكبير .

غزالة الحب والأحزان لحزامة حبايب
إضافة لأدب السجون

سئلتُ ذاتَ يوم عما إذا كان الروائيون العرب قد التفتوا في رواياتهم لما يعرف بحقوق الإنسان، والتميز العنصري، والتفريق بين البشر على أساس اللون أو الجنس أو العقيدة، أو حتى الثقافة، على مثال رواية "كوخ العم توم" الأمريكية لهنريت ستو 1852. فتذكرت على الفور رواية الطيب صالح(1929 -2009) "موسم الهجرة إلى الشمال". فهي بلا ريب، ودون أدنى شك، من الروايات التي عرضت للميز العنصري على أساس اللون. ومثلها رواية ليلى الجهني الموسومة بالعنوان (جاهلية) فقد تناولتْ فيها ظاهرة التميز بين أصحاب البشرة الداكنة من السعوديين والبشرة غير الداكنة على أساس خاطئ، وهو الزعم بأن ذوي البشرة الداكنة من أصول طارئة، إذ يقال لهم(طرْشُ بَحْر) بمعنى أن البحر الأحمر قذف بهم إلى سواحل الجزيرة لأداء فريضة الحج، ثم استقروا، وتجنّسوا، فهم، على هذا النحو أو ذاك، لا ينبغي أن يساوي المرء بينهم وبين غيرهم. فما كان من ذوي الفتاة التي أحبت شابا داكن البشرة إلا أن غضبوا منها غضبا شديدًا، وحاولوا التخلص من ذلك العار بوسائل لا تجيزُها قوانين، ولا أعراف[1] .

وتذكرتُ رواية "صندوق أسود آخر"[2] لإسماعيل فهد إسماعيل(1940- 2018) التي تُسلِّطُ الضوء على ظاهرة قديمة متجددة في الكويت، وربما في غيرها من دول الخليج، وإماراته، ومشيخاته، وهي عدم المساواة بين أفراد المجتمع الواحد. فبعضهم يقال لهم (بدون) أي لا يمتلكون الجنسية امتلاكا متفقا مع القانون.

1.انظر :خليل، إبراهيم، الرواية. التاريخ. السيرة،ط1، عمان: أمواج للنشر،2012، ص 97

2.خليل، إبراهيم: الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022،ص21 -27

فبعض الناس كويتيون، وبعضهم يحملون الجنسية من حيث هي وثيقة سَفَر، لكنهم غير كويتيين. وتؤثِّر هذه التفرقة في الكثير من مناحي الحياة اليومية؛ في المصاهرة مثلا، وفي الثقافة، وفي التقاليد، والعادات، وآداب التعامل مع الناس، وفي رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسي الكثير من هذا .

وتذكرُتُ رواية " أصابع مريم " للعمانية عزيزة الطائي، فهي، في الوقت الذي تُسلط فيه الضوء على العلاقات العاطفية بين المقبلين على الزواج من الشابات، والشبان، من الشريحة المثقفة المتعلمة أكاديميًا، تسلط أيضًا الضوء على التفرقة القائمة على معيار الأقلية، وغير الأقلية، فارتداءُ إحدى الشخصيات رداءً من " الشيفون " يُغضب الأم مريم لأن هذا ليس من ثياب العرب، بل هو من ثياب أقلية عمانية ينظر إليها على أنها طارئة من البلوش، أو منْ غيرهم. وقد صُرف النظر عن زواج إحدى الشخصيات ممن تحبّ لأنه بلوشي[1] .

ولا يفوتنا في هذا المقام التذكير بالروايات التي راجت في حقبة من الزمن، وعُرفت بالتفاتها للتفريق بين الأشخاص على أساس ديني. فثمّة قصص قصيرة، وروايات، وقفت إزاء التقارب بين فتاة من أسرة مسيحية، وشابّ من أسرة مسلمة، أو العكس. وعالجت الكاتبة ليلى الأطرش(1948- 2022) في روايتها الأولى " وتشرق غربًا 1988 " هذا الموضوع، وتغلَّبت على ما هو سائد، فتواصل الحبُّ بين الفتاة - سليلة العائلة النصرانية - والثائر المنحدر من عائلة تدين بالإسلام، وتزوَّجا في نهاية الحكاية[2]. وفي بازار الفريسة لخالد سامح(2023) شيءٌ من هذا التسامح الذي تحقق في زواج رشيد من هالة جبران.

1.خليل، إبراهيم، روايات وسير تحت الضوء، ط1، عمان: دار الخليج، 2026، ص ص73- 81.

2.خليل، إبراهيم، من الشروق غربا إلى ضباب المرافئ، الدستور، عمان،ع 9/ 5/ 2008. وللمزيد انظر الشخصية النسوية في الرواية العربية- ليلى الأطرش نموذجا،أبحاث اليرموك، مج14،ع1 ،1996

والآن، تقع بين يدينا رواية جديدة تلقي النظر على جانب آخر من حقوق الإنسان المهضومة، وهو حق الفرد المطلق في أن يكون حرًا، يعتقد بما يشاء، وينتظم في التنظيم الذي يختاره، وألا يقع بسبب آرائه، ومعتقداته، تحت طائلة قانون يسنّه مجرمون خطرون، وينفذونه بما لديهم من أدوات لا تعترف بأي حق من حقوق الإنسان، وأولها حقه في الحياة. وهي رواية " غزالة الحب والأحزان " لحزامة حبايب(1965- ...) التي سبق لها أن أصدرت من المجموعات القصصية: الرجل الذي يتكرر (1992) والتفاحات البعيدة 1994 وشكل من أشكال الغياب1997 وليلة أحلى2002 ومن وراء النوافذ 2010. ومن الروايات أصدرت رواية " أصل الهوى" 2007 و " قبل أن تنام الملكة " 2011 و"مخمل" 2016 وهذه الرواية "غزالة الحب والأحزان " 2026 . وكانت قد أصدرت مجموعة قصائد يتيمة بعنوان استجداء 2009.

في هذه الرواية تنظر الكاتبة لحق الإنسان في الحياة، بعيدًا عما ذكر في مقدمة هذا المقال، من أمثلة، فتذكرنا بروايات السجون وأقفاص التعذيب، وأقبية الجلادين الساخطين على الإنسان بلا مسوغ سوى أنه ليس على المقاس الذي يريدونه، ولا يؤمن بالأفكار البائدة التي يؤمنون بها، ولا يتقبل تأليه الأشخاص الذين لا يميزهم شيء عن بني البشر سوى أنهم مغالون في الجريمة، سفاحون، متعطشون للدماء، والتلذّذ بسماع آهات المعذبين، فقد أثر عن أحد هؤلاء، ممن لم تذكرهم الكاتبة أنه لا يحلو له السمر، والسهر، إلا وهو يشاهد أفلام الفيديو التي تعرض أبشع ما يتعرض له معتقلو الرأي في بلده من تعذيب .

غموض

ثمة غموض لافت للنظر في بداية الحكاية. فهي تقدم لنا رجلا سبعينيا عراقيا يتحدث مع الآخرين بلكنة لا تخفي ما يمتاز به على غيره من سلطة، مع أنه طالب لجوء، وسيتضح ذلك لاحقا، وشابا باسم ياسر يمتلك سيارة هونداي، وهشام، وهو الأب الذي منحته، ميسون، ضحية الاكتئاب الذي أصيبت به في مخاضها العسير، ولدين

هما: يامن المنغولي، وياسرالطبيعي، وكلاهما عاشا بلا أم، فرعتهما اثنتان، هما: فاتن - شقيقة هشام- ثم باديا ابنة عادل وليانة.. والعلاقات بين هذه الشخصيات لا تخلو من التباس، إذ يبدو أن اهتمام الراوي منصبٌ على الموضوع الأساسي لحكايته لا على علاقات الحب، والتعاطف الحميم بين الأشخاص، مع أن الراوي لم يتصف بالتقصير في هذا السياق. فالحب الذي وصل هشاما بميسون، والحب الذي ربط بين عادل وليانة، وما كان من توافق بين عمر وفاتن التي لم تعرف شيئا عن تجارب الحمل والولادة، شيء اهتم به الراوي على نحو ما. ولم تخل البدايات أيضا من لمسات تصف بها الكاتبة على لسان الراوي منْزليْ كلٍّ من السبعيني العراقي في أم اذينة، والشاب ياسر في حي المدينة الرياضية. وهو شقة في الدور الرابع من عمارة سكنية جُلّ ما فيها يبدو عليه إعادة الاستعمال، وأحد الجدران رسم عليه بالطباشير بابا يشبه الأبواب المعروفة، فمن يراه يظنه بابا يحاول فتحه، فيكتشف أنه لا يعدو كونه مستطيلا رسم على الحائط، ورُسِم فيه مقبضٌ للفتح، والإغلاق، في سعي ممَّن رسمه للإيهام بالواقع .

استرجاع

اما ما ترويه الحكاية في ثاني الفصول، فوقائع كان ينبغي وقوعها قبل ذلك بزمن طويل، فقدمت لنا ياسرًا وهو يقود سيارة، في حين أنها الآن تقدم لنا ميسون وهي في مخاضها العسير الذي ينتهي بمأساة متعدِّدة الأسباب، منها أنها رزقت بطفلين أحدهما كانت تراه في المنام فأحبته قبل أن تلده، والثاني مفاجأة، وهو ياسر. وتتعرض في أثناء الولادة لكثير من المعاناة، فالاكتئاب الذي أصيبت به يجعلها تلقي بنفسها من بلكون الشقة، فتموت فورًا. وما جرى لها يؤثر في رب الأسرة هشام الذي يبدو وكأنه هجر البيت، تاركا لفاتن العناية بالطفلين. وعندما اختفى (يامِنُ) فجأة اتضح أن باديا هي التي حملته من البستان، وجاءت به لعمّته. ثم استضافت الطفلين لاحقا في بيتها في الفحيص. وهذا كله يحدث قبل أن تدلف بنا الكاتبة لفضاء الرواية الذي لا تظهر بوادره إلا بُعَيْد زمن، عندما يبتسم الحظ لياسر الذي درس الحقوق، وحظي بوظيفة في منظمة أو

شبه منظمة دولية للنظر في طالبي اللجوء، وقبولهم على وفق اللوائح المعمول بها لدى منظمات أممية. هنا تبدأ حكاية الغزالة، والحب، والأحزان.

لا يخلو الفصل الذي استرجعت فيه الكاتبة مجريات ما قبل وفاة ميسون من التفاصيل الضرورية التي تتعلق بتكوين العائلات. بيد أن تلك التفاصيل، على أهميتها، لا بد من تجاوزها عند النظر في القضية الرئيسة التي عنيت بها وهي حق الإنسان في الحياة بكرامة، وحرية، ودونما تضييق. فالحديث مثلا عن رغبة إحداهن بالحَلَف، أو زيارة مقام الخضر في كل من قرية الخضر، قرب بيت لحم، أو مقام الخضر على بعد عشر دقائق من بيت باديا بالسيارة. أو قصة الحَمْل الكاذب الذي لم يكن كاذبًا، فهذا كله مما ينبغي ذكره، ولكن هذا الذكر لا يعدو - في وظيفته - تمليس ثقوب النص. أما ما يبدأ الراوي بالتركيز عليه في الفصل الرابع، فهو بيت القصيد. إذ تتحول الرواية من هذا الموقع لسلسلة جديدة من الشخصيات باستثناء العراقي حيدر السبعيني الذي سبق ذكره، وياسر الشقيق التوأم ليامِن .

أعين وآذان

في هذا الفصل تتحول الرواية تدريجا لفيلم وثائقي ذي سيناريو متقن، يترتب على الراوي فيه أن يقدم لنا الشخوص. فياسر عُيِّن بطريقة ما في المفوضية السامية لشؤون اللاجئين. وعلى عاتق هذه المنظمة تقع مهمة التمييز بين من يستحقون الموافقة على طلب اللجوء، ومن لا يحق لهم، لأسباب تتصل بماضيهم. إذ ينبغي ألا يكونوا ممن ارتكبوا ما يعد جريمة ضد الإنسانية، وفقا للوائح المنصوص عليها في ميثاق الأمم المتحدة. وياسر أحد الذين عرضت عليه طلبات اللجوء، فكان عليه أن يضطلع بمهمة التحقيق المسْحي، والإقْصائي. فمرت به نماذج عدة من طالبي اللجوء، أحدهم جواد النعمان، وهو سجان عراقي، حدث أن كتب عددًا من الرسائل للرئيس يعرض فيها مأساة شقيقين محكومين بالإعدام، فرقَّ لهما قلب الرئيس ولانَ، وأصدر ما نصُّه " إذا صدف أن كان بين المحكومين بالإعدام شقيقان، يُعدم واحد منهما، لا الاثنان ". وفي جوابه عن سؤال ياسر:

كيف يجري اختيار أيهما يعدم، وأيهما يحْظى بالعفو، شرع جواد يشرح طريقة القرعة التي أجراها بنفسه بقطعة معدنية من فئة عشرة فلوس. وانتهى بالقول: أنا لست وحشا.. لست وحشا.

وفي التفاصيل يقتحم هذا السيناريو شيءٌ عن هشام الذي غادر للعمل في الرياض، ويامن ومشكلاته مع المدرسة، ونظرة شبه سريعة في ملف العائلة، وما يختلف فيه يامِنُ الانبساطيُّ عن ياسر شبه الانطوائي. وترديد أغنية لبنانية عن الغزالة التي (تطلع جبال، وتنزل وديان) من باب التنبيه غيرالمباشر على علاقة الأغنية بالعنوان، وتعرض جوليا على ياسر صورة عدنان حميد، وهو أحد المتقدمين بطلب لجوء، وإعادة توطين في ألمانيا، أو في كندا. وجوليا هذه كندية من أصل لبناني، وفي المكتب أيضا بيسان.

وعدنان هذا من إحدى قرى البصرة، رُفِضَ طلبُه فاستأنف. أما ما كان يقوم به في السجن، فهو تنفيذ ما قضت به الأوامر العليا من قطع آذان المتهربين من الخدمة العسكرية في غرفة توصف بغرفة العمليات، فواجبه الذي يقوم به هو الإمساك برأس الجندي الهارب، وتثبيتُهُ على سطح معدّ لهذا، ويقوم الطبيب بالباقي. ويتذكر ما أصابه من ألم في بعض الأحيان نتيجة ما يقوم به. وسألته بيسان عن عدد الذين قُطّعت آذانهم، فأجاب: كثر. فسأل ياسر: ما المغزى من هذه العقوبة الغريبة؟ فقال عدنان: كي تكون وصمةً أبديّة ظاهرة للعيان .

ومثل هذا ما ورد بيانه وتفصيله عن حيدر القلاع، الذي عُهد إليه بقلع عين لكل واحدٍ من المتهربين من الخدمة، أو المتسبّبين بإزعاج السُلْطة. وفي المشهد المسترجع يتحدث حيدر القلاع بتلذذ عن قيامه باقتلاع العيون، وهو يحتفظ في شقته بأم أذينة بما يذكره بأحد الشخوص الذين يتمتعون بوجه صارخ الجمال لكنه أصبح - على يديه - بعين واحدة. وهذا الأخير لم يكتف بدوره الذي انتهى فيه التحقيق، ولكنه يواصل الدور مقتحما عالم ياسر في شقته بحي المدينة الرياضية فيما يشبه التحدي الغامض. والتشفّي" سمعت أنه تم إيقافُكَ عن العمل ."

وفي الجزء المتبقي من الفصل يتعرف القارئ على نموذجين سوريين لا عراقيين، أولهما نصّار الذي التقاه ياسر في مول. وكان قضى عامين في أحد سجون دمشق القابعة في باطن الأرض.. والمكلف بتعذيب المعتقلين شخصٌ يقال له أبو ريبال، وكان قد شاع أن الذي يقع بين يديه لا يمكن أن يعود حيا. ويروي السارد بعض المشاهد التي جرت في ذلك المسلخ. لذا انتهى السيناريو بما يشبه الموت لنصّار مما يعني أن الذي مات هو شخصٌ ملتبسٌ بالذي يبيع الهدايا، والبلالين، للأطفال، فكأنه الميت الحي الذي يحلم باللجوء، وبإعادة التوطين، مفضلا كندا .

وفي هذا الموقع تتزاحم على السيناريو النماذج، فعرفنا ما جرى لأبي وديع وابنه. ولشخص صنّف ميتًا وهو حي في أحد الأكياس، فحمله أبو وديع من مستودع الموتى في شوال بعد أن اقترح عليه التزام الصمت، ووضعه في صندوق السيارة أملا في إنقاذه. ومثل هذه النماذج، وما وقع لها من وقائع، وجرى، في احتجازها، من مجريات، تؤكد أن الإنسان لدى هذه الأنظمة، وفي هاتيك البلدان، لا قيمة له، فهو مشروع قتيلٍ بذنب، أو بدونه.

فرح التي لم تفرح

وفي الفصل الأخير تعود بنا المؤلفة للبدايات، وتستأنف السرد الخاص بمآلات العائلة: هشام وياسر ويامن وفاتن وباديا مرة أخرى. وانضمت بيسان الموظفة في المفوضية فأتت إلى شقة ياسر للاطمئنان عليه، والبوح بمشاعرها نحوه. وفي اللقاء الذي ضمتهما فيه الشقة، بعد يأس، اكتشفَ كل منهما أنه يحبَّ الآخر. واستعاد الراوي من أخبار بيسان، وأمها، وذويها، ما هو ضرورة لتمليس ثقوب النص. واتجه ثانية للأمام، فجمع بين بيسان ويامن وفاتن ومعظم شخصيات العائلة: هشام وباديا. وأخيرا جوليا التي كشفت له ما لم يكن يعرفه من أمر حيدر. وأعادت على مسمعه رواية ما كان من أمر فرح التي لم تفرح. ومع التئام العائلة في هذا المنزل، أو ذاك، والأحاديث التي ومضت

فيها الذكريات ومْضَ الحنين للماضي، بما فيه من أوجاع، تنتهي الرواية نهاية لا تجيب عن السؤال المعتاد، وماذا بعد؟

فالكاتبة التي كتبت رواية تربو على 400 ص جعلت النهاية مفتوحة تاركةً للقارئ المتمرس، أو العادي، تصوّر ما تؤول إليه الحوادث. والتأمت في حكايتها هذه تقنيات سردية تنم على خبرة، فلم تنتهج نهج السرد الخطي، بل التجأت لنظام تقطيع الحكاية إلى مجموعة من المرويات، بعضها يسلط الضوء على المجريات التي وقعت في الماضي، وبعضها يقع في الزمن الذي تجري فيه الحوادث، بعضها مسترجع، وبعضها جارٍ. ولها شغف بتقديم الشخصيات تقديما تفاعليا، فالقارئ لا يتعرف على حقيقة ياسر مثلا، أو حيدر، أو فاتن، أوهشام، أو ميسون، أو باديا، أو أمها ليانة، بذكر ما يتصف به، بل يتعرف عليه من المواقف، ومن الأقوال، وهذا ما يُعرف بنهج التشخيص بالأفعال . وثمة عقبات تعترض الشخوص، وترشح المؤلفة كلا من فاتن وباديا وياسر للتغلب على ما تواجههم من عقبات دون أن تنسى حضور بعض الشخصيات المساندة، كبيسان، أو جوليا، أو عادل. وفي هذا النسق المتضافر أولت الكاتبة بعض الأمكنة ما هي في حاجة إليه من العناية، والوصف الدقيق. فالقارئ لا يمكن أن ينسى ما ذكر عن مقام الخضر، أو شقة ياسر، أو أي مكان قصده في نزواته، كالمول الذي قابل فيه نصارًا. وصفوة القول هي: إن الرواية ذات بنية مشوقة، ومحكمة، وكان من الممكن أن تكتب في حجم أقلّ، لأن القراءَ في هذا الزمن لا يطيقون الضخامَةَ في الكُتُبِ، رواياتٍ، وغير روايات.

الخيمة البيضاء لليانة بدر
رو اية تقول ما لا يقال

سواء أكانت الخيمة بيضاء، أم سوداء، فإن الذي يقيم فيها من الفلسطينيين لن يكون سعيدا بأي معنى. هذا ما يلقي بظلاله السود على رواية "الخيمة البيضاء" لليانة بدر(1950- ...) الصادرة عن دار نوفل للنشر والتوزيع ببيروت 2016. تقول الرواية على ألسنة الشخوص: نشيد، عاصي، بيسان، خالد، ندى، غسان، غازي، لميس، وآخرين .. الشيء الكثير مما لا يقال عادة.

فالسيدة (نشيد) التي تناهز الخمسين تعاني، بعد انخراطها المتكرر في انتفاضات الشعب الفلسطيني، من إشكالات كثيرة، بعضها من الزوج الذي يكاد ينصرف عنها انصرافا بلا مبالاة، وبعضها من الابن خالد، الذي يدبر في الخفاء مع ابنة الجيران بيسان ما لا تستطيع التكهُّن بخطره، وتعاني من أجواء الفوضى التي تعم المدينة رام الله، وتعم البلاد كلها بما في ذلك العودة بالمرأة إلى زمن الحرملك، على الرغم من أن الماضي القريب أشعرها بظروف أكثر ثورية حظيت بها المرأة، ولا سيما بعد أن شاركت في الانتفاضة الأولى، وفي الثانية، مشاركة الرجل سواء بسواء. فما الذي حدث حتى أصبحت الأخبار عن جرائم الشرف، وقتل المرأة لأسباب واهية، وتافهة، أخبارًا يومية لا تكاد تنقطع. تخطط هي وندى [1] وعـــددٌ آخر من الناشطات لإنقاذ فتاة (هاجر) من الذبح على يدي ابن عمها الذي رفضت الزواج منه، وآثرت الاقتران بزميل لها تحبه، تعرفت عليه، وتعرف عليها، في مصنع للملابس يعملان فيه: " لا يريد لها ابن عمها أن تتزوج رجلا غيره، حلف ليقتلنها إذا تزوجت من رجل آخر من خـارج العائلة " وقد نفذ

1.بدر، ليانة: الخيمة البيضاء، ط1، بيروت، نوفل للنشر، 2016 ص 30

تهديده، لكن الرصاصة لم تصب منها مقتلا، وإنما مرت عن الكتف محدثة أثرًا. فما هي، برأي نشيد، جريمة هذه الفتاة التي تستحق عليها القتل، بإطلاق النار عليها من بندقية كان يجب ألا تستعمل إلا لمواجهة الاحتلال.

أما الأب – والد نشيد- فكان قد أمضى الكثير من سنوات العمر في معسكرات الفدائيين، في العراق، ثم في الأردن، وسورية، ولبنان، ونجا مرارًا من القصف الإسرائيلي، ومن الاجتياح السوري في تل الزعتر، وغيره، فقد انكفأ على نفسه في مزرعة قريبة، قليلا ما يفارقها لزيارة أبنائه، فيما يشبه الاحْتجاج الصامت، أو غير المعلن، على مظاهر الترف الفاسِد الذي يغرق فيه بعض العائدين من تونس إلى الضفة الغربية، « فقد تلهى رفاق الأمس بمشروعاتهم الشخصية من بناء البيوت، وترتيب أمورهم الخاصَّة، تاركين كل شيء على عاتق الآخرين[2] " فالحلم بفلسطين المحررة تحول إلى كابوس مرعب يملأ حياة المحبَطين إلى آخر العالم.

هو الآخر لا يخفي قلقه على نشيد، ولا يريد لها التورُّط في الذهاب إلى القدس لإنقاذ الفتاة(هاجر) من الذبح، فالخطر يحدق بها هي إذا حاولت ذلك. وعلى هذا المنوال تتوالى مونولوجات داخلية ينقلها إلينا الراوي العليم نقلا لا يخلو من تصرُّف، ليلقي بالضوء على عالم عاصي عبد المعطي – والد بيسان- الذي عاد فيمن عادوا إلى فلسطين، وفق التسوية المعروفة باتفاق غزة أريحا أولا. فبعد 25 عامًا قضاها هو الآخر في النضال المسلح، يظفر بلقب متقاعِد، لا يهمُّ، فقد نخره فيروس الملل في مكتب بعمارة لا يمارس فيه سوى الانتظار المقيت، فهو يقضي وقته يراقب شجرة اللوز التي تشرف عليه من نافذة المنزل المجاور لمنزل نشيد، وأحيانا في المشي، وقد يتردَّد على واحدة من المقاهي يقرأ الجريدة، « غير أنه يصاب بالجنون كلما سمع عن عدد ضحايا القصف من الفلسطينيين والسوريين الذين يموتون تحت الردم" و" يتقطع قلبه وهو يرى القنابل الكيماوية تقتل

---

2. المصدر السابق،ص 23

السوريين المدنيين". وهذا الرجل (عاصي) يمثل هو الآخر نموذجا للمُحْبطين؛" فأين هي فلسطين التي وعدوهم بها؟ وأين هو سلام الشجعان؟ مسرح كبير".[3]

فالتداعيات التي تتكرر في استذكاره للوقائع، و للمجريات، تقول: إن ما توهمه الفلسطينيون شحمًا في اتفاق أوسلو تمخَّض عن أورام سرطانية يستعصي استئصالها على أمهر الجراحين. فلم تعد رام الله- مثلا - تلك المدينة الجميلة الراقية بعد أن اجتاحتها جحافل الفاسِدين، واستولوا على الأراضي بطرُق غير شرعية، وبحجج واهية تدعمها القوةُ لا غير. فاقتلعت الأشجار، وجُرفت الحدائق، والمتنزهات، ونهضت بدلا منها الأبنية العشوائية، وامتلأت جيوب بعضهم بالدولارات، وفاضت في أيديهم الشواقل، وازدحمت الطرقُ بالسيارات ذات الألـوان البراقـة والموديلات الجديدة، فضلا عن النفايات التي ضاقت بها الحواري، والأزقة، فأين هم الذين يتصدون للاحتلال، وهو يقضم الأرض، ويبني عليها المستوطنات بسواعد من عمال فلسطينيين للأسف، بينما تورِّدُ الإسمنت لهذه الأبنية غير الشرعية فئة من قياداتهم الفاسِدَة. " فكر عاصي، البلد هكذا، تفتح ستارة وتغلق أخرى، دون سبب، لا أحد يمكنه أن يتحكم في المسرح الكبير إذا كان من يديرونه سجاني الاحتلال" والجدار الذي يحيط بالقدس، وبغيرها من البلدات كالأفاعي الأسطورية، مانعًا الأطفال من الوصول إلى مدارسهم، محيلا الحياة إلى جحيم لا يطاق. يحمَدُ عاصي عبد المعطي الله لأنه بلغ الستين، بما لهذا من معان سلبية تتراءى في تجاعيد الوجه تارة، وفي بياض الشيب تارة، وفي بعض الصلع طورًا، لأن بلوغه الستين يمنحه امتيازا على مَنْ دون ذلك، فهو يسمح له بزيارة القدس وفقا لقانون احتلالي لم يسمع أحد بمثله من قبل. سيزور القدس إذن على الرغم من الحواجز، ويفاجئ زوجته لميس عند أمها المريضة الحاجة (جليلة) وهذا هو أقصى ما يتمناه[4].

3.المصدر السابق، ص 35

4.المصدر السابق، ص 36 وما بعدها

شخصيات مُحْبَطة

والشخصيات في هذه الرواية تعاني جميعا من الاحتلال، كونه نجح أخيرا في تجديد أشكالة، واحدًا تلو الآخر. فهو احتلال في صورة حواجز، تفتيش، قنابل غـاز تبعث الخدر في المارة، دون سبب، أسوار، وآليات تجتاح المنارة وغير المنارة. مستوطنون يندفعون في أي وقت يشاءون داخل الأحياء. يطلقون الأعيرة النارية من بنادقهم الأوتوماتيكية فيقتلون هذا ويصيبون ذاك.. ومستشفيات عاجزة عن إنقاذ المصابين.. مثلما جرى لحبيب، الشاب الملاحق الذي تشهى (ساندويش) الفلافل، فدفع ثمن تلك الشهوة دما نازفا متواصلا، وتفجيرا داخليا بالدمدم يمزق الأحشاء. ومظاهرات تتواصل ضد جدار الميز العنصري فتتعرض هي الأخرى لهجوم بالآليات، حتى لو كان بين المتظاهرين الناشط يوري أفنيري زعيم حركة هعولام هزيه، أو ذلك الموسيقي الذي يأتي من هولندة، وهو في الخامسة والثمانين، ليتضامن مع المعتصمين تضامنه المعروف مع ضحايا الهولوكست. سلامٌ غير دافئ حتى على مستوى العلاقات الشخصية بين أفراد هذه الشريحة الاجتماعية.. لا يوجد سلام دافئ، بل فتور ينتهي إلى قطيعة.

(نشيد) مثلا علاقتها بزوجها ليست على ما يرام. فقد أمضى هو الآخر في العمل الفدائي زهرة عمره، ثم تحول إلى(بزنس مان) خارج الفردوس المستعاد في نظر النخبة العائدة من تونس، الذين يقال: إنهم أفسدوا حياة الصامدين ممن أمسكوا وحدهم طوال ربع قرن بجمر القضية، فيما كان الآخرون يتشمَّسون على شواطئ بيروت، وقرْطاج والمنْزَه بتونس.

يواصل هذا الزوج، وبعض أبنائه، أعمالهم المختلفة في عدد من العواصم في الخليج، وفي غيره، غير مبالين، لا بما عانته نشيد في الماضي، ولا بما تعانيه الآن. وهي على طرف آخر تعاني من اعتقال أخيها، وتتحمّل المشاقّ لزيارته، ومن وردة غرامية حمراء تصلها عبر الهاتف المحمول من سجين آخر(غسان) لا تربطها به إلا ذكرى عابرة. وتهديدات تتزايد يوما بعد يوم لا تعرف من أي مصدر تأتي. وهي مع هذا كله، وحيدة

حتى نهاية العالم، وجريحة، وعلى الرغم من إخفاقها في إنقاذ نفسها من هذه الوحدة، تسعى لإنقاذ هاجر من جريمة شرف، تُقْتَرفُ بلا ذرَّة من حياء، أو شرف[5].

ترى هل ستتمكن من إنقاذ الفتاة بحيث تكون هذه العملية رمزا لموقف المرأة من أولئك الطغاة الذين يريدون العودة بها إلى عصر الحريم؟ بعد ساعات من الوقوف في الحاجز متعدد المراحل، الذي لا فرق بينه وبين السراط المستقيم، يوم الموقف العظيم، إذا ساغ التعبير، فوجئت بابنها خالد – الذي لم تتوقع علمه بتوجُّهها للقدس – يدعوها بصوت عال للعودة، والتراجع، وعدم الذهاب للقدس، لأن خطرًا حقيقيا كبيرا ينتظرها – على رأي جدّه طبعًا- ولكنها بدلا من أن تعود أدراجها تواصل الاندفاع، قُدُمًا، والسبب - بالطبع - لا ينحصر في الشجاعة، والجرأة، وإنما هو سبب آخر، فعبور المراحل المتعددة من التفتيش بعد انتظار طويل مُرْهق، لا يسمح بالرجوع إلى الوراء، فالأذرع المعدنية التي تُفتح، وتُغلق، آليًا تمنعها من التراجع، أما الشاب، فقد جرى اعتقاله، وربما وُجهت له، وفقا للمعتاد، تهمة طعن مجندة، أو جندي ممن يملؤون الحاجز.

الراوي العليم

وهذه الرواية، مثلما يتضح من حديثنا السابق، تعتمد على الراوي العليم، الراوي الذي يرصد، ويتتبع الشخصيات وهواجسها التي تضطرب بين ماضٍ ولّى، وحاضـــر مؤلم، ومستقبل غامض، أقل ما يقال فيه أنه مستقبل بلا أمل يلوح في نهاية الأفق. إن أسوأ ما يمر به الإنسان من أهوال هو أن يغرق في اليأس، والقنوط، والإحباط، فحياته مع فقدان الثقة بالأيام القادمة، لا تختلف عن موت بلا قبر، أو حياةٍ منذورة لموت يستعصي على المجئ.فالراوي العليم، بحركته الدائبة، عبر فضاء الرواية، يتنقَّل بنا من شخصية لأخرى، فهو معَ نشيد تارة، ومع عاصي تارة، وطورا مع لميس، أو

5.المصدر السابق، ص ص 48- 49

بيسان، أو خالد.

وهكذا يقترب بنا من الشخصية حتى ليكاد يصبح جزءا منها، أو قرينا لها كذلك القرين الذي نجده في قصيدة سعدي يوسف (نبي يقاسمني شقتي) أو ذلك الذي يتحدث عنه شوقي بزيع في " مرثية الغبار " فهو يتكلم بالنيابة عن الشخصية، وفي أحيان قليلة يتوارى خَجَلا تاركا لنشيد، أو عاصي، أو بيسان، أو ندى، أو لميس، أو خالد، أو جده، هامشا غير ضيق للمحاورة، والتحدث مع الذات، لا سيما إذا كان الموقف يتطلب استعادة بعض الذكريات، أو النبش في الماضي. وهذا الراوي –كلي العلم- لا يكتفي بتتبع الشخوص، واختلاس النظر في عالمها الداخلي، ليفضي لنا بأسلوب حر مباشر، أو غير مباشر، بما تُفكِّرُ فيه، أو تتذكره، ولكنه أيضا يرصد بعينين تشبهان عدسات المصورين المكان من حول هاتيك الشخوص. وهو، من حيث أنه راوٍ كلّي العلم– يلمُّ إلمام هذه الشخصيات بماضي الأمكنة، وما طرأ عليها من تغيير بعد اتفاق أوسلو. بدءا بالأرض التي تقضم تدريجا، ومرورا بالطرق الالتفافية التي تقضي على الكثير من البساتين، وكروم العنب، والزيتون. وتحيلها إلى فسيفساء غير بديع من الإسفلت. وانتهاءً بالتغيير العمراني الذي يجتاح البيرة، ورام الله، وبيت لحم، وأريحا، وحتى القدس، إما على أيدي المستوطنين ووزارة الإسكان الإسرائيلي، أو على أيدي النخبة المتنفذة في السلطة. تحولت المدينة إلى غابة من الشقق، والدكاكين التي تعج بالبضائع الصينية والتركية، وعشرات الآلاف من السيارات الهونداي والكيا الكوريتين، وملايين الهواتف الذكية، ولا أحد يسأل عن النساء والفتيات الضحايا فيما يعرف بجرائم الشرف العائلي ". وهذا الضوء الذي يسلطه الراوي، بموضوعية يُحسد عليها كثيرا، يشير إلى شيء غير قليل من فساد الأمكنة، بعد أن أصبحت للفلسطينيين دولة (على الورق)[6].

6.الخيمة البيضاء، ص ص 80 – 85

لائحة اتهام

وهي إضاءة تمثل، من وجهة نظر الشخصيات، لائحة اتهام؛ المستهدفون فيها كثيرون. تستهدف- أولا - أولئك الذين عادوا إلى الضفة الغربية، والقطاع بعد الاتفاقية المذكورة، لأنهم تخلوا بسرعة عن ماضيهم النضالي، وشرعوا يتسابقون، ويتنافسون، لا على الامتيازات والمناصب فحسب، بل على مَنْ هو أكثر فسادا وإفسادًا من الآخر. وتستهدف- ثانيا- أولئك الذين وجدوا الفرصة سانحة للتخلي عن كل شيء مقابل الاستفادة، فتحولوا بين عشية وضحاها إلى سماسرة، في بورصة الأراضي، والعقارات، والمشروعات الإنشائية العشوائية التي تقضي على الأمكنة الساحرة في فلسطين، لصالح فئة قليلة لا همّ لها سوى الاستثمار غير المشروع، على حساب القيم الوطنية:

« فهذا عاصي مثلا يغبط رفيقا له لم يكن يملك شروى نقير، أصبحَ، بعد عودته إلى رام الله، فيمن عادوا، بين عشية وضحاها، يمتلك ثلاث شقق في عمارة واحدة لزوجاتٍ ثلاث على ذمته" [7]. و- ثالثًا – تتهم هذه اللائحة الإسرائيليين، الذين استغلوا الاتفاقية استغلالا بشعا يجعل من السلطة- بصورة ما- احْتلالا بالنيابة، أو بالوكالة، بكلمة أدق.

فما تمارسه السلطة تجاه الشعب الفلسطيني، فيما تراه هذه الشخصيات- وهي شخصيَّات متخيَّلة – في مدن الضفة وقراها، ومخيماتها، وفي غزة، وسائر القطاع، لا يختلف عن ممارسات الاحتلال، فهي تعتقلُ، وتلاحق، وتقيد الإقامة، وتستولي على الأراضي، دون ضابط من قانون، أوْ وازع من مبدأ، وتتحكَّم بالناس، وتميز بعضهم على بعض درجاتٍ تبعًا لانتماءاتهم الحزبية، فهذا من حزب الانتصار، إذن يستحق امتيازا، وذاك من حزب آخر، لذا لا يستحق مثل هذا الامتياز، أما إذا كان من فصيلٍ

7.الخيمة البيضاء، ص ص 80 – 85

منافس، فعليه، وعلى مستقبله السلام.

وقد حولوا سلطتهم بهذه الممارسة إلى احتلال بالنيابة، فكما أن الاحتلال في حاجة ماسّة لعملاء يندسون بين الصفوف، تحتاج السلطة هي الأخرى لعملاء، ولا بد من مكافأتهم بالمزيد من الامتيازات التي تزيد المنتفعين ثراءً، والفقراء فقراً. هذا ما تقوله رواية « الخيْمة البيضاء « لليانة بدر، وهو شيءٌ قلَّ من يقوله من الكتاب والأدباء والاعلاميّين، الذين تحولوا إلى جوق من المصفِّقين للأسف. وحتى لو قيل، فإن هذه الرواية لها فضلُ النبش في المسكوت عنه، وإضفـــاء الصفة الفنية الروائية عليه، مما يجعل منه قولا لا يتطاير في الفضاء كذرات الهباء، وإنما هو قولٌ على درجة عالية من الفنّ تضمن له أن يُقرأ.. ويُقرأ.. ويُقرأ. يُقرأ لا من حيث هو وثيقة فحسب، وإنما بصفته عملا تخييليا قابلا للتذوُّق، والدراسة، والنقد والاستحسان، وأن يدرج، ويصنَّف، في عداد الروايات الجريئة التي تقولُ ما لا يُـقال.

سامر أبو شندي
في بيت بيروت

من حسن الحظ أن سامرًا هذا لا يخفي من بداية روايته موقفه من الزمن الذي يروي حكايته عنه، فقد استهلها بإشارة مقتضبة لرحيل كوكب الشرق 1975 وفي هذه الإشارة ما ينم على موقفه من المكان أيضا؛ فما دام قد بدأ بذكره أم كلثوم، فلا جرم أن روايته هذه التي حملت عنوانا لافتا " بيت بيروت [1]"(دار الأمير: مرسيليا، 2026) لها ولحوادثها المرويّة علاقة مباشرة بأم الدنيا(مصر). فعبد الغني، السارِدُ، والبطل في الرواية، عسكريٌّ(ضابط) مصري خريج الكلية العسكرية، من محبي جمال عبد الناصر، شارك في حرْب الاستنزاف، ولكن وفاة عبد الناصر، وتولي السادات الرئاسة، وما سمي بمراكز القوى؛ من المتغيرات التي جلبت له سوء الحظ. فقد تم تسريحه من الجيش[2] وعمل مدة في المقاولات، مع أنه لم يدرس لا الهندسة، ولا ما يشبه الهندسة. ثم تبين له أن الخروج من مصر لطرابلس في ليبيا خيرٌ له وأبقى.

وفي طرابلس شاءت الأقدار أن يتعرف عليه أحد المخبرين(إبراهيم) في إحدى المقاهي[3] ومن تبادل الحديث اتضح لهذا الليبي أن عبد الغني لديه خلفية عسكرية. فعرَّفه على نزار الذي يشغل وظيفة مدير في شركة وهمية باسم الفاتح للمقاولات[4]. ونزار هذا رشحه للقيام بخدمات عسكرية لا تشوبها شائبة العمل ضد مصر السادات.

1.أبو شندي، سامر: بيت بيروت، ط1، مرسيليا، 2026

2.بيت بيروت، ص 7

3.بيت بيروت، ص9

4.بيت بيروت، ص 12

ولم تمض أيام قليلة على وجوده في طرابلس، حتى كان قد تعرف على شخص آخر لبناني باسم عاكف[5]. وهذا اللبناني ينتسب فيما يُظنُّ ويحسبُ للحزب التقدمي الاشتراكي الذي يخوض حربا شرسة ضد التيار الانعزالي في بيروت. ويقوم هو، ونزار، بتوجيه عبد الغني، وتزويده بالتعليمات التي يترتب عليه القيام بها، وهي السفر جوًا لعمان، والنزول بفندق البرج في الشميساني بضعة أيام. والتعرف على وسط البلد، ثم السفر برًا إلى دمشق حيث أحد أنصار الحزب المذكور ينتظره [6].

وعلى الرغم من الأيام المعدودة التي أقامها في الشميساني، فقد عرف الكثير عن حياة العمانيين، وعرف التفريق بين سيارة الأجرة (السرفيس) وتلك التي تعتمد على الطلب (التاكسي) وعرف مقهى السنترال، وسط البلد، حيث العامل المصري محروس، إذ تعرف كل منهما على الآخر من النظرة الأولى [7] وغدا في هذه الأيام القليلة من قراء الدستور، والرأي، ومن المتردّدين إلى بارات كان قد ذكرها عرار في شعره، وأخرى لم تذكر.

والعلامة الفارقة - ها هنا - تعرفه على لبنانية اسمها إيفون في فندق البرج، ثم في ملهى الفيلا روزا [8] ..

وفي الحوار الذي دار بينهما اكتسب فكرة عن الحياة، وعن والتيارات المتناحرة، بلبنان، ففيما هو يشيد بالفودكا على أنها مشروب اليسار العربي، تنتفض قائلة: لكن دعني بعيدة عن اليسار، وعن كل شي عربي. " شو استفدنا من اليسار غير أنه جعل من لبنان بلدا منكوبا بعد أن قيل فيه سويسرا الشرق؟ ".

5.بيت بيروت، ص 16

6.السابق نفسه ص ص 19- 22

7. السابق، ص 27

8.السابق،ص 28

واستمعَ منها لرأي تدعي أنه رأي معظم اللبنانيين، فهم يفضلون العلمانية على الطريقة الفرنسية، لا طائفية، ولا ما يحزنون[1]. في اللقاء الثاني اكتشف أنها فنانة ترسم لوحات. فأعرب عن رغبته في التعرف على لوحاتها فدعته لبيتها. وفيه دعته لتذوق العرق الزحلاوي. وأخبرته أن زوجها قُتل في الحرب الأهلية، وأنها وفيَّة لذكراه، وعليه ألا يفكر فيها كمن يظنها بائعة هوى[2]. واقترحت عليه بدلا مما يفكر فيه أن يوافق على التعري، وأن يكون (موديلا) فترسمه، وهذا أقصى ما تتمناه[3] فدعاه الشوق للحب ليبحث عن محروس، ذلك الذي عرض عليه تعريفه ببعض بائعات الهوى. على أن ما دعاه إليه محروس لم يشجعه على المضي فيما رغب، وعاد للفندق في الشميساني[4]. كذلك لم تقنعه إيفون بالسفر معها إلى باريس[5] فعزم على الذهاب إلى دمشق.

وفي موقف مكثف جدا وصف لنا جولاته بدمشق، وزياراته لمقر الجبهة الشعبية، ومعسكراتها. وسارع للانتقال لبيروت حيث هند اللبنانية الشيعية، وزياد الرحباني، الذي وصفته هند بشيخ اليساريين[6]. ودعته عند مغادرتها للاتصال بها دون تحفُّظ. ورافقه أحد الرفاق إلى ساحة رياض الصلح. وتلقى بعض التدريب. وتسلم خرائط من إعداد السوريين. وطُلب منه الاستعداد، فثمة تسريبات تشير إلى نوايا إسرائيلية لاجتياح الجنوب اللبناني، والوصول إلى بيروت. وتحرك مع رفيق سوري آخر لتسلم شحنة أسلحة من باب الاستعداد للمواجهة، لكنه في هذا الوقت المزدحم بالمهام، لم تغب عن ذهنه هند التي تحبّ اليساريين.

1.بيت بيروت، ص 28- 31

2.السابق نفسه، ص 33

3.السابق، ص 34

4.السابق، ص 36

5.السابق، ص 37

6.السابق، ص 39

اتصل بها، فدعته لزيارتها في البيت، فاستقبله أهلها. وعندما وقع بصره على صورة الشيخ ناصيف اليازجي ظنه من الأسره، فأخبرته عن دوره في النهضة الأدبية، وأنه مسيحي، ومع ذلك يلقب بالشيخ مما لا يتعارض مع الوئام الطائفي. ونوه لشجرة عيد الميلاد فقالت له: إنهم أقاموها مجاملة لأطفال الحي، فهم مسلمون شيعة لا مسيحيون. وفي الأثناء تذكر بعض ما يعرفه عن العلاقة بين كل من العراق وسورية ولبنان ومؤامرات نوري السعيد، وحلف بغداد، وتفكيك الوحدة بين سورية ومصر[1]. ولم تفته الإشارة للتركي أوزكان الذي انضم للمقاتلين، ولم ينس ما رواه عن الوقفية التركية في عكار[2]. ويتتبع السارد عبد الغني مجريات الحرب، وتهيئة ياسر عرفات لخروج المقاومة من بيروت بحجة أنها ليست فلسطين. وها هنا تظهر رؤيته لموقف عرفات المدان لدى بعض المقاتلين الذين يحملونه مسؤولية التخلي العربي عن قضية فلسطين عندما طالب في قمة الرباط عام 1974 أن تكون القضية مسؤولية منظمة التحرير الفلسطينية لا غير[3]. فعرفات في رأي السارد على مذهب السادات [4] .

أنيس في باريس

فوجئ(عبود) الذي شارك في التصدّي للغزو الإسرائيلي، وما تبعه من معارك بهند تدعوه للسفر معها إلى باريس، واستطاع بعض رفاقه استخراج جواز سفر له باسم (أنيس) على أن يطلق شاربيه على الطريقة الزحلاوية نسبة لزحلة، وأن يتزوج من هند، وأن يغادر إلى عمان، وان يتقيد بالتعليمات حفظا لحياته. فهم يتوقعون أن يقدم لهم دعما كبيرا في باريس" ستكون مفيدا جدًا لنا في باريس[5] ".

1.بيت بيروت، ص ص 50- 51

2.السابق نفسه ص 51

3.السابق، ص 53

4.السابق، ص 54

5.السابق ص 58

في الدبلومات، قرب الدوار الأول بعمّان، اتفقا على الزواج.. وشرعا في استخراج تأشيرة سفر لباريس. في أثناء البحث في الحقيبة عن بعض الأوراق وقعت في يده صورة لبناية الأسكوا، فعرضها على هند التي لامت قوى اليسار واليمين، فهم بخلافاتهم، وحروبهم، دمروا كل شيء، بما في ذلك بناية الأسكوا، التي وصفها عبود ببيت بيروت[1] . بعد زواجهما بوقت قصير، كان لا بد لهند من السفر لباريس لغرض الدراسة. وفي باريس واجه عبد الغني الذي أصبح (أنيس) مفاجآتٍ منها مشاهدة الممثل نور الشريف، والكاتب توفيق الحكيم، وبعض المصوِّرين في مقهى. وقد جلس معهم بعد تردّد ليعلم أنهم يصورون مسلسلا عن توفيق الحكيم، وسيرته الذاتية "عصفور من الشرق"[2]. وعندما غادر المقهى، سمع من يدعوه بكلمة السر (أبوالفِدا) بلهجة سورية. تعرف على الشخص الذي نقل إليه التعليمات بضرورة الذهاب إلى برلين، وشراء 5 طائرات شراعية، ثم السفر بها إلى دمشق. واستُخْدِمت واحدة من تلك الطائرات في عملية عُرفت – لاحقا - بعملية (قِبْيَة) قادها محمد أكَـر الحلبيّ المولد أسْفرت عن مقتل 6 جنود اسرائيليين، وجرح 9 آخرين. وفي رأي السارد كانت تلك العملية من الدوافع التي ساعدت على اندلاع الانتفاضة في غزة في ديسمبر1987[3].

صوت القدس

في شتاء ذلك الشهر سمع من يناديه بكلمة السر، فلما التفت، وجد رفيقا يدعوه لمغادرة باريس لسويسرا والالتقاء بالرفيق منصور، وهو مغربي، كلفه هذا بدوره حضور مزاد للساعات، وشراء عدد منها، ثم الذهاب بها إلى دمشق. ولم يعرف الهدف من هذه المهمة، فعندما عاد إلى دمشق، وعرض على هند واحدة من هاتيك الساعات رفضتها قائلة هذه الساعات لا قيمة لها تباع بالكيلو. وقد انتهت تلك المهمة، والمهمة التي

1.بيت بيروت، ص 93

2.السابق نفسه، ص 66

3.السابق ، ص 70، ص 77

تليها، ولم يعرف ما علاقة الساعات بإذاعة "صوت القدس" التي أطلقتها الجبهة الشعبية. وبعد الإقامة بدمشق أيامًا، عادا إلى باريس، حيث المفاجأة الجديدة (وداد) وهي فتاة مصرية تتابع دراستها في السوربون، وتستعين بالعمل في المقاهي على توفير نفقات الدراسة [1] . وإذا تجاوزنا ما وجده في فندق بمدينة نيس، إلى الليدو، وتَبِعاتِه، اكتشفنا أنَّ عبد الغني، أو أنيس، بدأ يميل ميلا غير شديد للمصرية وداد، ويستمع لآرائها التي تجمع بين التحرُّر المتحفِّظ، والتديُّن غير الزمّيت[2] .

ميليشيا ثقافية

وفي إحدى المقاهي بدمشق تعرف عبد الغني المعروف بأنيس على أديب سوري، صحفي، ناقم على الأوضاع بسبب ما يصفه بالمليشيا الثقافية التي لا تسمح لأي أديب بالكتابة للتلفزيون، أو السينما، أو أنْ يكون رئيس تحرير ما لم يكن منهم. ويتهمون من ليس منهم بالتبعية للغرب الاستعماري. [3] . وهو نموذج للسوريين الناقمين على الوحدة مع مصر، وما تكوّن لدى السوريين من انطباع سلبي عن سياسات عبد الناصر القائمة على التفريق، لا على التوحيد، بين الشعبين، والاعتماد على عبد الحميد السراج الذي عُرف ببطشه بالسوريين. وفي اللحظة التي أذيع فيها خبر اغتيال رينيه مُعوَّض، الرئيس اللبناني، تحول الحديث من القتيل مُعَوَّض لجورج حبش. واليسار، الذي يمثله من أدباء سوريا ممدوح عدوان، ومحمد الماغوط[4] . ولم يسلم هذا الأخير من سخرية الصحفي الذي يتهمه بالسطو على كثير من أعمال التركي عزيز نسين[5] .

وتزداد سرعة إيقاع الرواية التي تنتهي بكشف حساب مختصر عما جرى بين عام

1.بيت بيروت، ص 76

2.السابق، ص 82

3.السابق ص 85

4.السابق، ص 88

5.السابق، ص 89

1988 و 1991 عندما توفي الموسيقار محمد عبد الوهاب. وهو الذي اختار قصيدة" هذه ليلتي" للزحلاوي جورج جرداق(1931- 2014) ولحنها لأمّ كلثوم التي افتتح المؤلف روايته بالحديث عنها، وعن سيارتها المرسيدس 450 ذات المحرك الضخم سعة 6 9, لتر.

بناء متماسك

في هذه الرواية "بيت بيروت" التي هي الأولى للمؤلف فيما نعرف، بناء متماسك، يقوم على استخدام سارد مشارك يؤدي في الوقت ذاته دور البطل، إذا جاز التعبير، وتتوافرُ في حكايته الحوافز التي تغذي دوران المحرك لآلية السرد وديناميكيته.

فهو ضابط جرى تسريحه من الجيش بتهمة مفتعلة، وهي قربه مما عرف باسم مراكز القوى. وهذا حافز كافٍ ليدفع به دفعا للبحث عن عمل دون التخلي عن حماسته للخدمة في الجيش، لا بصفة مرتزق، بل مكافح. جرَّب العمل في المقاولات ثم غادر مصر إلى الجماهيرية بطريقة غير مشروعة بسبب التوتر الذي خيم على العلاقات بين البلدين. في المقهى يقع ما يسمى" التعرّف" الذي دل المخبر الليبي إبراهيم على عبد الغني بصفته الشخص المناسب للمهمة التي يريدها نزار، وهو مخبر ليبي آخر أعلى رتبةً، وشأنا، تعرَّف السارد على هذا الذي يدير مكتبا وهميا للمقاولات، واسمه نزار، وبعد التعارف الواضح تحققت لعبد الغني غايته، وهي توظيف خبرته العسكرية في الذهاب إلى لبنان، والالتحاق بفريق من المتحاربين فيها، وهو الحزب التقدمي الاشتراكي.

وعلى هذا النحو، كلما قابل عبدالغني شخصيَّة جديدةً، أحدث المؤلف نقلة في السرد. فعلى سبيل المثال لا الحصر كان لقاؤه بإيفون، وهي لبنانية، بعمّان فرصة سانحة لمعرفة ما يجري في لبنان، ومعرفة التوجهات المتباينة لدى اللبنانين. وتعرُّفه على هند الشيعية ابنة الجنرال في الجيش اللبناني، وضع بين يديه الفرْصة للزواج، وزيادة التعرف على الحياة اليومية، والثقافية، في بيروت، وفي زحلة، وكذلك التعرُّف على التوجهات الإيديولوجية لفئات من اللبنانين قلما هدأ القتال بينهم. وبهذا النسق اطردت الحوادثُ،

وتراكمت، وتكررت الأسفار، وتعددت، فزار بعد عمان دمشق، وبيروت التي تردد فيها إلى مبنى الأسكوا، وساحة رياض الصلح، وشارع الحمرا، والتقى فنانين مثل زياد الرحباني شيخ اليساريين. وزار باريس، وفيها عرف الفتاة المصرية الجامعية (وداد) التي أثارت لديه ما لم يكن يحفل به من شعور ديني. وزار برلين، وجنيف، ونيس بفرنسا. وعرف شخصياتٍ كثيرةً كان لها أثرها في وقوع حوادث تضاف، وتدفعُ بمسار الحكاية قدمًا للأمام، حتى كان لقاؤه بالأديب الصحفي السوري الناقم على الأوضاع، المستاء مما يسميه ميليشيات الثقافة. وفي هذا اللقاء بدأ مسار الحبكة بالانحدار، والهبوط، مقتربًا من نهاية الرواية.

نهاية شبه مفتوحة

ففي نهاية هذا المسار ثمة إشاراتٌ عدة لما يمكن وصفه بالمضمون الثقافي الناتج عن التحولات السلبيَّة في الواقع، إذ شهد عبد الغني هزائم أولاها في العام 1967 والثانية في العراق عام 1991 ثم وفاة أم كلثوم سيدة الغناء عام 1975 ورحيل الموسيقار محمد عبد الوهاب عام 1991 والهشاشة التي خيمت على الثقافة، وعلى الفنون،لا سيما في الألفية الثالثة.. وهي إشاراتٌ توحي لنا فيما يُظن ويُحسب أننا أمام نهاية مفتوحة، أو شبه مفتوحة، يستطيع القارئ المدقق في الوقائع أن يتصورها على نحو يشعره بالإحباط، أو بغيره، إن كان ثمة هامش ضئيل، أو واسع لغير الإحباط.

الرواية والتاريخ

ولا يُستبعد أن يظن بعض القراء، من تقديمنا لأبرز الحوادث، أن "بيت بيروت" رواية تاريخية، بسبب ما أشرنا إليه، ونبهنا عليه، من وقائع ذات صلة بحرب 67 والاستنزاف، والحرب الأهلية بلبنان، ومحاصرة بيروت 1982 ورحيل المقاومين منها، وتوزيعهم على عدد من الدول، وما ذُكر فيها من شخصياتٍ كبشير الجميل، ورينيه معوض، وحافظ الأسد، وعبد الحميد السراج، ونوري السعيد، وأديب الشِشَكلي، وعبد الناصر، والسادات، ومعمر القذافي، وصلاح خلف (أبو إياد) إلخ.. ومع ذلك لا

تعد "بيت بيروت" رواية تاريخية في رأينا، لأن هؤلاء الذين ذكروا لم يكن لهم التأثير الواضح في الحبكة، ولأنّ هذه المجريات لم يمض عليها من الزمن ما يكفي حتى يحتاج الكاتب لاستعادتها من التاريخ. فهي حوادث عشنا معظمها، وما زلنا نعاني آثارها. فمن هذه الناحية تعد الرواية بما فيها من شخصيات سردية كعبد الغني(انيس) وهند، ووداد، ومنصور المغربي، ونزار، والليبي إبراهيم، و إيفون اللبنانية، ومحروس المصري شخصيات من ابتكار المؤلف. وقد عهد لكلٍّ منها بدور مهم في الحكاية، وهذه الأدوار لم تتأثر لا بما قام به عبد الحميد السراج، ولا بماأقدم عليه نوري السعيد، ولا بما ارتكبه أديب الششكلي من تعسف، وقمع، دفع به للهروب من دمشق للأرجنتين.

فهذه الإشارات وغيرها كالأخبار التي نشاهدها على الشاشات، ونحن نمارس أعمالنا، فلا تؤدي بحال من الأحوال لتغيير جذري في النظام السردي، ولا في نَسَق المحكيّات.

هند أبو الشعر في رواية
العتبة

بعد أعمالها القصصية القصيرة شقوق في كف خضرة 1982 والمجابهة 1984 والحصان 1990 وعندما تصبح الذاكرة وطنا 1996 والوشم 2000 ومجموعة الأعمال القصصية 2006 ومارشات عسكرية 2015 وأضاعوني 2023 وكتبها غير القصصية؛ كحركة المختار الثقفي في الكوفة 1983 وإربد وجوارها من 1850- 1928 الصادر في 1995 وتاريخ شرق الأردن في العهد العثماني (1516- 1918) الصادر في 2001 وسجلات الأراضي في الأردن 1876- 1960 وكتابها أنا والتاريخ 2024 وذاكرة القدس في أواخر العهد العثماني من 1908- 1914 وتاريخ شرق الأردن من 1876 – 1923 وغيرها من الكتب ذات الطابع التاريخي، صدرت لهند أبو الشعر روايتها الأولى وهي بعنوان (العتبة).

ومن اللافت للنظر أن هذا العنوان جرى اختياره للرواية بسبب تكرار الإشارة إلى البيت القديم المهجور، الذي تحاول الكاتبة إعادة إحيائة بعد أن توقفت طويلا إزاء العتبة المتبقية أمام الباب. و(الخوخة) وهي النافذة أو الباب الداخلي الذي يظهر في البوابة الكبيرة، وانتظارها لتلك التي اعتذرت لها لعدم إعطائها المفتاح لاقتحام البيت المهجور منذ زمن، في تعبير غير مباشر عن ارتباط الكاتبة بهذا المكان، وبماضيه، وبمن عاشوا فيه من أناس أصبحوا في العالم الآخر، ولم يتبق منهم سوى الذكريات، مع أنّ الرواية تحاول، عبر ذهن القارئ، وخيال السارد، إحياءهم على الورق إن لم يكن بالإمكان إحياءهم في الواقع.

واللافت للنظر أنَّ الرواية تبدأ بما تنتهي بهِ، أي بتلك الوقفة التأملية إزاء الدار المهجورة، والعتبة، والخويخة، والبركة الرومانية، والشجرة، والمفتاح، وذكريات الساردة

عن الراحلين، وعن الأمكنة؛ بِدْءًا من (الحِصِنْ) مرورًا بعجلون والشام وجرش والقدس ويافا وباب الخليل وباب توما في الشام، وبيت جالا وبيت لحم وكنيسة القيامة إلى مرسيليا والمزيريب. فتعدد الشخوص في حبكة عائلية، واجتماعية؛ من عقيل أبو الشعر(ولد 1890) الذي سافر، ودرس، وظفر بشهادات عليا، وأتقن لغات عدة، وكتب رواية عن الفتاة الأرمنية في قصر يلدز، إلى سليم بيك التاجر المزارع (أبو توفيق ونجيب بيك، المحامي العنيد النائب، العين، فابنه أمين) إلى فضية السلامة، والأب سيمتس، وسلامة الحراث، والمرابع سعد، فإلى الأرمن، الذين هربوا من أرمينيا بعد المذابح، وانتشروا في الشام، وفي إربد، وجرش، وعمان، والقدس، فإلى صُورٍ من يافا، والقدس، وحيفا. وبدايات الهجرة اليهودية إلى فلسطين، وذلك ما نبه على خطورته عقيل أبو الشعر محذرًا.

يتداخل هذا كله في سرد مكثف يُعدّ بمنزلة التوطئة، أو التمهيد، للفصل الثاني الذي يبدأ في ص 95 ويستمر مطردا حتى نهاية الرواية. ويلاحظ أنّ العتبة تبدأ فيها الحكاية في الفصل الثاني لأن العائلة - موضوع القصة - هي عائلة سليم أفندي، وأبنائه الثلاثة، ومن كانوا على علاقة بهم مثل طبيب الأسنان والد ماري، وأم سركيس والدة ماريا، و سعيد باكير شقيق أم كاريمان، وغيرهم من شخصيات أرمنية، أو شركسية، أو عربية، وفرنسية من أساتذة الفرير: مسيو أنطوان، وغيره.. ومن الشوام في دمشق ممن صاهرهم سليم أفندي بعد وفاة القديسة، ومن شيوخ العشائر أو التجار أو النواب والأعيان أو محامين متدربين أو أساتذة.

فالرواية تقوم على تتبع ما وقع للجيل الثاني، وجرى، من حوادث، سواء أكانت شخصيّة تتصل بهم مباشرة، أم غير شخصية تتصل بالمكان، وبصروف الزمان، وتقلبات الدهر، فالجيل الأول، في هذا الفصل، يبدو حضوره فاترا باهتا إذا جاز التعبير وساغ، فعقيلُ- صاحب الأرمنية في قصر يلدز مثلا - لم يرد ذكره في هذا الفصل إلا مرتين أو ثلاثا ذِكْرًا عابرًا مثلما ورد على لسان نجيب" عمي عقيل يحمل شهادة أعلى، لكنه غائب

عن القضاء، وعن رجالات عجلون[1]". ففي الفصل تبرز شخصية نجيب إلى جانب والده سليم أفندي. وكان قد شاع ذكره بصفته تاجرا ومزارعا وصاحب ماشية، ومطاحن، ويتردد على دمشق، وبيروت، وغيرهما من المدن المجاورة في القدس ويافا وحيفا وصفد، وله ابنٌ كبير (توفيق) لم يفلح في الدراسة، فعهد إليه بمتابعة بعض الأعمال اليومية. أما ابنه نجيب (10 سنوات) فقد عزم على إيفاده للدراسة في الفرير في القدس على الرغم من معارضة أمه. قال لها: أريده أن يكون محاميا كغيره من المحامين في القدس، وفي يافا، وفي الشام، وفي بيروت[2]. وعلى الرغم من تسلط رجال الدرك العثماني على المحاصيل، ومصادرة الغلال، في المواسم، فإن سليم أفندي يصرّ على إيفاده، وقد وجد لدى كثيرين تأييدًا لهذا من مثل سعيد جمعة، وصالح مصطفى التل، وغيره.

قال سليم لابنه نجيب: هيا بنا نتكل على الله إلى يافا، والقدس أولا [3] . ولم يفته في الأثناء أن يشجع ابنه على الاجتهاد، وعلى المثابرة، وأن يظل في القدس إنْ أتاحت له الظروف.[4] وفي هذا السفر، وهوالأول لنجيب، تعرف على القطار، وعلى الأمكنة الأثرية في يافا كمسجد حسن بيك، وسبيل سليمان، وغيرهما من الأماكن. وفي الفرير تعرف على المسيو أنطوان، وعلى أصدقاء كثر [5] وظلّ على تواصل مع أبيه، وإخوته، عن طريق البريد. فالرسائل تحمل إليه أخبار البلد كشراء أبيه (بابورًا) للطحين ألمانيا، وفي جلّ الأحوال لا يكف عن ذِكْر العتبة والدار، والصقلاوية، على الرغم من أن ما

1.أبو الشعر، هند، العتبة، عمان، ط1، دار الآن، 2025 ص 195

2.العتبة، ص 95

3.العتبة، ص 115

4.العتبة، ص 117

5.العتبة،ص 129

تراكم من أخبار الحرب الكونية، وما يجري في أثنائها من مآسٍ، ومن تسلط على الفلاحين، ومصادرة المحاصيل، والأموال، لصالح المجهود الحربي، لا تترك للهموم الفردية مكانا يخلدُ له الإنسان.

كابوس

لجأت الكاتبة إلى حافز يترتب عليه تغيير في الحوادث، فقد رأى نجيب في منامه أمه تجرفها الأمواج في البحر، وهي تمد يدها إليه مستنجدة، فأفاق مذعورًا، قائلا في نفسه: اللهم أجعله خيرا. ترتبت على هذه الرؤيا أخبار صادمة بوفاة أمه في الفلونزا الإسبانيولية التي قضت على كثيرين[1] . وتوقفت المؤلفة بنا عند هذه الوفاة، ولدى انضمام الدولة العثمانية لكل من ألمانيا والنمسا في الحرب العالمية الأولى. وتلقّى نجيب بعد مدة بريدًا من أبيه يخبره بزواجه من فتاة شامية شابة من (باب توما). في موازاة ذلك اندفع في دراسته، ونشاطه، وحقق نجاحا باهرًا في الخطابة، وعُرف ناشطا في النادي، ومتابعا للصحفِ، والدوريات، بما فيها صحيفة البشير. ولسوء حظ سليم أفندي توفيت زوجته الشابة، فعرض عليه أصهارهُ أن يتزوج من شقيقتها. وشرع نجيب المهموم بالسياسة يتابع أخبار الحرب، والثورة السورية، ومعركة ميسلون، واستشهاد يوسف العظمة.

توثيق

وابتداءً من ها هنا بدأت الكاتبة تنحو منحى التوثيق الذي يتجلى فيه الانحياز للتاريخ على حساب الروائي. وهذا بدأ في ص 182 إذ تذكر في هذا الموقع غزو بريطانيا لفلسطين والأردن[2]، وعلى أستحياء تشير لتقدم توفيق خاطبا ابنة خوري الروم. وهو حدث هامشي، لم يترك أثرًا وسط زخم الأحداث المتلاحقة في إيقاع سريع على الرغم من التفاصيل، فقد تزامن مع قدوم الأمير عبد الله بن الحسين إلى معان. وهذا

1.العتبة، ص ص 143- 145

2.العتبة ص 182 وما بعدها

ما سُرَّ به نجيب الذي ألقى خطابا في النادي، مؤكدًا تأييده هذه الخطوة، معربًا عن كفاءته بصفته خطيبا، ورجل قانون[1]. وهذا كله قبل أن يلتحق في المعهد الحقوقي.

تخرج نجيب من الفرير، وقام بزيارة أهله في (الحصن) وتوقف ثانية إزاء العتبة، والدار المهجورة، وسُمّي بنجيب بيك ولما يتجاوز العشرين من عمره. وتقرر أن يتابع دراسة الحقوق في المعهد الذي تأسس قبل ذلك بثلاث سنوات. وفي المعهد عرف المستر سميث أنه من الأردن؛ فأطلق عليه لقبا هو المسيو جوردان. في هذه المرحلة ألم به شيء جديد فقد التحق أخوه أمين بالدراسة في القدس في كلية تراسنطة، وتعرفا على عائلة أرمنية (أبو سركيس وأم سركيس وأبنيهما سركيس وماريا) التي فتن بها أخوه أمين. وأظهر كلٌ منهما ميلا للآخر.

إيقاع السرد

تتسارع الأحداثُ، وتتراكمُ، في إيقاع لاهث بعد تخرج نجيب من المعهد الحقوقي 1924 ويخوض انتخابات المجلس التشريعي. والمتحدث في هذا الموضوع هو نجيب نفسه، الذي كتب اسمه على لافتة زَيّن بها مكتبه في شارع فيصل بعمان: (نجيب مهايني). وتُمْعِنُ المؤلفة إمعانا لافتا في ذكر التفاصيل، بما في ذلك الضروري منها، وغير الضروري.[2] وفي فقرة قصيرة تلخص - على رأي السارد - مساره الدراسي، والعملي، موردا كلاما لأم سركيس الأرمنية عن العروس التي تليق به [3] . وفي عيادة طبيبِ الأسنان يقع نظرُهُ على تلك العروس ماري لويز الخازن، وهي من أمّ يونانية هيلينا، وأبٍ لبناني. وفي العرس لا بد من تذكر العتبة، ومن المآدب التي يُدرِّب فيها نجيب زوجته ماري على تناول المنسف بالأيدي لا بالملاعق.

1.العتبة، ص 188

2.العتبة، ص 227

3.العتبة، ص 229

وعلى الرغم من أنَّ المؤلفة تحاول بقدر ما تستطيع الإلمام بتفاصيل الحكاية – تأليف المملكة - إلا أن الإفراط في التفاصيل يُضفي، من حيث شاءت، أو لم تشأ، بعض الإبطاء في إيقاع السرد، فهو تارةً لاهثٌ، وتارة بطيء (ص238) إذ يتكرر الحديث، وتتوالى المشاهد: عن الطبخ، والأطعمة، وكيف تعد،ثم تأتي المفاجأة فتفارق ماري لويز الحياة لسبب لا يجده القارئ معقولا، ولا مقبولا. فالسرعة التي أنهت بها الكاتبة حياة الزوجة أصعب من أن تُصدَّقُ، أو تُتَوقع. وقد يكون هذا في الحياة ممكنا، لكنه في الفنّ يعد غير مقبول، ومن عادة الكتّاب ألا يفرقوا بين قانون الفنّ، وقوانين الحياة، ففي الحياة يمكن للشخص الذي يتمتع بصحة جيدة أن يموت فجأة، لكن في الرواية يُعدّ هذا أمرًا غير وارد، لأنَّ المؤلف يستطيع أن يمهد لذلك بإشاراتٍ تمكن القارئ من توقعه، ويأتي موت البطل، أو البطلة في دائرة ما هو ممكن أو مُتَوَقع، وهذا هو ديدنُ، وطبعُ، كتاب الرواية المتمكنين أمثال تولستوي، ودكنز، ودستويفسكي، وهذا أيضا ما نجده عند المؤلفة، وما ذكرته عن الكابوس والموج الذي اختطف الأمّ القديسة..

وعلى هذا النحو بدأت المآسي تَتْرى في حياة نجيب، أولها وفاة الأم، ثم الزوجة ماري، ثم وفاة سعيد باكير، الذي روى له من قبل حكاية الشتات الشركسي[2] . وزاده نكدا وغما اعتراض حكومة الانتداب في القدس على نيابته بزعم أنه فلسطيني لا أردني، وتبَنّي حكومة (أبو الهدى) لهذا على الرغم من أنه غير صحيح، ويفتقر للسند القانوني. في المقابل ثمة علاقة شبه عاطفية بين أمين وماريا ابنة الأرمنية أم سركيس. وسليم أفندي يغدو جَدًا بعد أن رزق ابنه توفيق بحفيد سماه (غسّان) وتتوسع المؤلفة في تتبع الحوادث تتبعا تاريخيا، فلا يفوتها أن ترصد ما حدث للأمير فيصل في سوريا، وفي العراق، ولا يفوتها ذكر بعض الشخصيات التي نهضت بدور سياسي معروف كفارس خوري في سوريا.

1.العتبة، ص 238

2.العتبة، ص 270

ومن الغرائب التي يلاحظها القارئ في رواية (العتبة) كثرة الوفيات، وذلك شيء يتناسب مع تلك المرحلة من تاريخنا. فبعد وفاة الأم القديسة، ووفاة ماري لويز، ووفاة الأب سليم أفندي، ووفاة سعيد باكير، تذكر الضحايا ممن أعدمهم الإنجليز، أو قتلوا في الحوادث التي شهدتها فلسطين من حروبٍ، وثوراتٍ، مما وقع تأثيره في أمين الذي لم يفرح بتخرجه، وحصوله على شهادتين لا واحدة. ولا نجيب الذي لم يبتهج بتعيينه قنصلا في القدس فيما كانت قذائف المجرمين الصهاينة تنهال على كنيسة القيامة [1]. وفي موقف مأساوي يلخص لنا نجيب نفسُه ما جرى في العام 1948 ونزوحه من القدس إلى عمان لاجئا من فلسطين. وها هنا لا بد من وقفة تأمُّل إزاء الدار المهجورة، والبوابة، والخويخة، والعتبة، والمقبرة، والبركة الرومية، مستعيدًا ذكرى الجدة، والأم القديسة، والأب سليم أفندي، وهما يتطلعان من بعيد إليه، وإلى العتبة[2].

الرواية والتاريخ

لا نريد أن نضيف لما سبق ما ينم على عناية المؤلفة بالتاريخ، واهتمامها به، بيد أن ما ينبغي ذكره هو أن الوقائع التي جرى سردها في (العتبة) سواء تلك التي اضطلع بروايتها سليم افندي، أو نجيب، هي وقائع سابقة على ميلاد المؤلفة، ولا يدري القارئ إن كان لحفيد سليم أفندي (غسان) ابنِ بكره توفيق، صلة بالكاتبة التي أرادت الإيحاء بشيء من هذا في الفصلة الختامية التي عنونتها بعنوان الكاتبة، وهي تذكرنا بصورة من الصور بتلك اللوحة الشعرية التي استهلت بها الحوادث المحكية عن العتبة، والدار المهجورة. فخبراء التفريق بين القصة القصيرة والرواية يزعمون دائما أن كاتب القصة القصيرة تشغلُه الخاتمةُ، فهي هاجسُه، وموضع اهتمامه، في حين أن الطويلة (الرواية) لا يفكر فيها المؤلف بالخاتمة إلا قليلا، وقد يعمد مرارا لتغيير رأيه فيها، وقد ينهي روايته

1.العتبة، ص 358

2.العتبة، ص 347

من غير خاتمة حاسمة، متيحًا للقارئ أن يتوقع النهاية على وفق الحوادث المروية، وسيرورتها التي تنسجم مع قواعد الاحتمال، والضرورة، وهذا هو دأب صنع الله إبراهيم في رواياته. ولا ريب في أن المؤلفة كانتْ طفلة في أربعينات القرن الماضي، وربما عاشت بعض السنين التي تزامنت فيها مع نجيب، وأمين، وتوفيق، ومن عاشوا في ذلك الحين، ولذا أرادت أن توضح لنا في تلك الخاتمة المقصورة على استذكار ما رُوي، أنها تقدم في (العتبة) شهادة صادقة، أو شبه بوحٍ داخليٍ، وعاطفي، وإن جنَحَت فيه من حين لآخر للتوثيق، وهذا الجنوح هو الذي يشوبُ روايتها بشبهة المتخيَّل التاريخي، وإن كانت في رأينا ليست رواية تاريخية كالتي عرفناها لدى أمين معلوف، أو رضوى عاشور، أو جرجي زيدان، أو صنع الله إبراهيم في العمامة والقبعة. فالوقائع التي ترويها هي وقائع عاشتها من خلال منْ عاشت معهم، واستمعت لذكرياتهم عنهم، في الدار المهجورة، وعلى العتبة، وعلى مسافة قريبة من المقبرة.

فالمسافة بين المؤلفة والأحداث المحكية تشبه المسافة صفر، لا أقلّ، ولا أكثر. وقارئها لا يفتقد ما نسميه المواقف الحميمة التي تصل الشخوص بعضهم ببعض، ولا يفتقد العلاقة شبه العاطفية التي تصل بين أفراد العائلة الواحدة، ولا التفاعل الطبيعي المعتاد بين فئات المجتمع من أصول متباينة جمعَتْهم نكباتُ الأمكنة، وصَقَلتْهم مرارةُ الأحداث.

---

*تكرّرت كلمة (العتبة) في الرواية مرارًا،انظر مثلا ص 126 ، 135، 151، 191، 198، 223، 244، 292،293، 294، 283، 287، 289، 334، 339، 367، مع التأكيد بتكرار العتبة مرارا في الصفحة الواحدة.

حنو البير لعماد مدانات

في الفصل الأخير من روايته (حنو البير)[1] يُنهي عماد مدانات(ولد عام1962) حياة بطله إبراهيم على نحو مفاجئ لم يتوقعه القارئ أبداً.

وقد تكون هذه النهاية – الموت المفاجئ- من النهايات التي تتكرّر في الرواية العربية زمن الرّيادة، والمحاولات الأولى، وهذا ما عرفناه على الأقل في روايات جبران خليل جبران، ورواية زينب، وغيرها من روايات مبكرة.

فإبراهيم، بطل الرواية، يظهر من الصفحات الأولى، لا باعتباره أباً لاثنين من الأبناء أحدهما أصيب بالحصبة، فعانى ما عاناه قبل أن يبرأ من هذا الوباء الموْسمي، ولا باعتباره أبَ السارد الذي يروي الحوادث رواية شاهد عيان، عايشها، وواكبها عن كثب، ولا باعتباره صديق (هويشل) الذي لا يُخاطبه إلا بكلمة عمّي، ولا باعتباره زوْج (حنّة) التي لا يناديها (هويشل) إلا بكلمة(أختي) ولا باعتباره شقيق (نجمة) التي أكلت وهي صغيرة من (تفاح المجانين) ففقدت بذلك عقلها، وأصبحت مجنونة بصفة رسمية، ولا باعتباره شقيق (نقولا)، أو (عزيزة) .. فهذه الاعتبارات كلها تندرج في سياق العلاقات التي تربط (إبراهيم) بغيره من الشخوص، ولكنه يظهر بصفته التي تضفي عليه طابع الفرادة، وهي تحدّيه الطبيعة القاحلة، التي تحيط بقرية(حنو البير) في المشاريق خاصة، ويقرّر أنْ يُصلح الأرض الجافة، القاحلة، وأن يحوّلها إلى كروم، وبساتين، تنتج الخوخ، والرمان، والكمثرى أو الإجاص، والفواكه المختلفة، والدوالي، والخُضَر الطازجة .

وعندما تفجع (حنة)– زوجته- بتدبيره هذا غير المعقول، تحاوره في لهجة تثبط العزيمة: " - الشجر بلا مية حطب يابس. والأرض إنتَ عارفها . مشاريق.. صحرا بيضا. حامية. ومطرها في الشتوية قليل، يا دوب يكفي لحفنة شعير، وشويّة عشب للحلال

---

1. عماد مدانات: حنو البير(رواية) نارة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008

.. كيف بدّك تزرع فيها شجر يطلع، ويثمر كمان؟ "[1] يستفزّه الحوار، فيقول لزوجته في شيء من الرهان الذي يضمن صاحبه الفوز في نهاية المطاف:

"- البير يا حنة مثل الكيّ على الوجع. الأرض كريمة، وطيبة. والميّة لا تبخل على من يطلبها. اصبري حفنة شهور وشوفي كيف أسوّي من الوطاة اليابسة جنة" [2] وهكذا تبدأ حبكة الحدث الرئيس في هذه الرواية ، فقد عزم إبراهيم، وتوكّل على الله .. واستخدم لذلك رجلا أحضره من (العرقوب) يختص بحفر الآبار، هو (ابن هندومة) واتفقا على حفر البئر في المشاريق.

ولم تمْض سوى أيام قليلة حتى كان العمل في حفر البئر قد ابتدأ.

ويظلّ هاجس إبراهيم- فيما يذكره السارد - هو الانتهاء من المشروع بالسرعة الممكنة قبل حلول كوانين. وقد اصطدمت مساعيه، ومساعي ابن هندومة، بالطبقة الصخرية التي ظهرت على بُعْد أمتار قليلة من السطح. وأوشك البطل أنْ يقع فريسة اليأس، والإحباط، من تلك الصخور، لكن ابن هندومة طمأنه، قائلاً :

- " مرَّ علينا كثير وقليل .. ويا ما هالذرعان كترتْ صوان! لا تحمل همّ. مصير القاسي يلين. إيدي على إيدك، وإن لزم ثالثة فوق إيدينا .. الرطل بدو رطلين[3] ."

عند الانتهاء من حفر البئر، وتدفق الماء فيه، سُرَّ إبراهيم سُرورا شديداً، وراح يزفُّ الخبر لزوجته (حنة) التي كادت تفقد الأمل برجوع زوجها إلى صوابه. ولابنه (السارد) الذي لم يُذكر اسمه طوال الرواية " أرأيت ما أحلى التعب! وما أجمل الطين والعشب على يديك! كانت أعواد العنب تنتصب وسط الحفر في الطين الأسود. وشجيرات الزيتون التي زُرعتْ منذ زمن تتراقص وسْط الريح الشمالية. أما بقية عروق

---

1. حنو البير ص 98
2. الهامش السابق نفسه .
3. حنو البير ص 114

الشجر كاللوز فكانت حُمْراً بلون التراب. رأيتُ نفسي راكضاً من أول الكرم إلى آخره حاملاً قفة (قثاء) للرعاة المتعبين، والعابرين، في الصحراء حيث المدى المسفوح بالرمال، والدخان.[1] "

وبما أن الهدف قد تحقق ، وهو إصلاح الأرض الجافة، وتحويلها إلى كروم وبساتين، فقد دعت الحاجة لوجود حارس يقيم فيها لحمايتها من الإبل المتطفلة، ومن أي طارق قد يعيث بالمكان فساداً. ومن يصلح لهذه المهمة إذا لم يصلح لها (هويشل) الذي لا يخاطب إبراهيم إلا بكلمة عمي اعترافا بفضله عليه وخيره؟

صدمة المفاجأة

ومع ذلك، فإن فرحة الرجل لم تدم طويلا، فقد جاءت المفاجأة في نهاية الرواية لتُعَكـّر صفو القارئ المستمتع بقراءة هذه الرواية الجيدة. فهل كان على إبراهيم، الذي فعل ما فعل، أن تنتهي حياته بهذه الصورة المفاجئة؟ يقول السارد - وهو ابن الرجل الذي حقق تلك المعجزة: " لم يتسنَّ لي أنْ أكمل بقية أحلامي في الحاكورة. سمعت فجأة أصوات استغاثة، وصراخاً شديداً ينبعث من الداخل، كانت أمّي (حنة) تصرُخ.. وتولول .. وبصراخها المرعب تعلنُ موت أبي..[2] " صحيحٌ أن الشخصيات الروائية – شأنها شأن البشر العاديّين خارج الرواية- يحتمل أن يلاقوا حتفهم على نحو مفاجئ. إلا أنّ هذا – وإن كان مقبولا في السرد الواقعي(الحقيقي) إلا أنه في السرد الروائي غير مقبول إلا بالكثير من التحفّظ، لأنّ السرد في الرواية معنيّ أكثر من السَّرْد الواقعي بالكشف عن الأسباب مثلما يؤكد والتر سكوت Scott[3].

ونحن لا نجد فيما اطَّرد سرْده ، وتتابع، في الرواية، من الفصل الأول حتى الفصل

1.حنو البير ص 98

2.نفسه .

3.E.M. Forster, Aspects of The Novel, London,18ed, p.42

العشرين – الفصل الأخير- ما يشي بأنَّ السيد (إبراهيم) يغذ خطاه نحو النهاية(الموت) في حين أنَّ شخصيّاتٍ أخرى، ربما كانت مرشحة لهذه النهاية المفجعة أكثر من ترشيحه، هو لها – هويشل مثلا - أو نجمة، أو غيرهما من الشخوص.

المركز والأطراف

وعلى الرغم من أنّ هذا الحدث الذي أومأنا إليه هو الحدث الرئيس، وهو المركز الذي تتجمّعُ فيه خيوط السَرد، وتلتقي نقاط الاهتمام ، سواء تلك التي يبديها السارد، أو القارئ، الذي يتلقى الرواية، إلا أنّ المؤلف ضمَّ إلى هذا سلسلة من الحوادث، والمشاهد، فيما يمكن أن يوصَفَ بالحبكة المركبة، أو المعقدة. فثمة حدث أظهر الراوي اهتمامه به وهو اختفاء الطفلة التي عُثر عليها غريقة في بئر. والحوادث المتقطعة التي جمعتْ بين (سلوم) والسارد مراراً في مَضارب الغجَر(النَوَر) الذين اعتادوا القدومَ إلى القرية، والإقامة فيها مدة، قبل أن يرحلوا. والحدث المتصل (بزينة) الغجرية التي أغرت الشبان بالذهاب نحو البحر في مشهد سردي أقرب إلى الفانتازيا منه إلى السرد الواقعي. وفوق هذا وذاك تلك الحكايات التي رُويَتْ في بعض الأماسي عن ظهور (الغولة) أو الجان لهذا الشخص، أو ذاك (ابن غبيشة) وانقسام السامعين بين مؤيد مؤمن بذلك، وآخر رافض مُنْكر. مما يعيد إلى الأذهان ما اعتمده عبد الرحمن منيف في روايته (النهايات) حيث الحكايةُ الكبيرة تتضمّن مجموعةً من الحكايات الأصغر.

تفاصيل الحياة اليومية

وهذه الحكايات، مع ما يرافقها من مشاهد، سُردتْ في إطار الحكاية الأساسية – بئر المشاريق- إذا ساغ التعبير ،سرداً أتاح لعماد مدانات أن ينسج روايته بالتركيز على تفاصيل الحياة اليومية. مما أسْبغ عليها، وعلى السَّرْد، والحوار، الطابع الإثنوغرافي. وهو السرد الذي يجنح فيه المؤلف لتصوير العادات والتقاليد والأعراف، والغوْص في الطقوس، والذاكرة البدوية الشعبية، وكأنه باحثٌ في الأنثروبولوجيا أكثر منه كاتبَ رواية. وهذا لا يقلل من شأن الرواية، وإنما يزيدها أهميّة، باعتبارها أول رواية- أردنية-

تهتم بالكشف عن الطابع الخاص للمجتمع الذي تدور أحداثها حوله، وتنتزع شخوصها من بين ظهرانيه، وتصوّر حياته اليومية تصويرًا دقيقا من الداخل،أو شبه دقيق، ولا تكتفي بالوصف السطحي الخارجي الذي لا يتجاوز القشور إلى اللباب.

فقارئ "حِنْو البير" لنْ يفتقد الخيط الفني الذي ينتظم الحوادث، فبناؤها الذي يذكّر ببناء رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف يعتمد السَّرْد المؤطر، ومن خلل هذا السرد يصفُ الكاتب أجواء القرية من الداخل، ونمطها الحياتي المتكرر. ولا ريْبَ في أن القارئ يتوقف طويلا عند سرده المفصل لطريقة استقبال الضيف، وتناول القهوة. وسرده المطول لاستخدام الأعشاب، والتعاويذ، في إشفاء المريض. أو استخدام الماء الدافئ مع الملح. ولا ريب – كذلك- في أنّ دكان التاجر(ابن جبرين) في القرية ببضاعته التقليدية، تُذكّر ، بما فيها من تفاصيل، بأيام موغلة في الماضي" لم تكن البضائع المرصوصة فوق رفوفها الخشبية أكثر من شوال من الملح الخشن، ونصف شوال آخر من (التِتِنْ) العربي الرطب، وكرتونة بنانير نمرة أربعة أسندت فوق أعلى رفٍّ خشبي تعريش الجدار، وخيوط مصّيص ملفوفة بطريقة رديئة معلقة إلى جانب صورة قديمة لسيدة أنيقة عارية الصدر والكتفين تنظرُ بدهشة في مرآة حجبت الخيطان السود المتأرجحة نصفها.. مشبوحة منذ وقت طويل على الحائط الترابي المسخّم.. بمسمار طويل بحفاوة فائقة[1]." أما من يتتبّع حكايات(سَلّوم) مع الغجر (النَوَر) أو حكاية ابن غبيشة مع الغولة:

" سالفتك هذي سمعناها واحفظناها زين من زمان. وصارتْ مثل الطبخة البايتة المحمْضة. اللي ما إلها طعم. قبل سنين.. في قريتك هذي السالفة نفسها انذكرت .. يمكن أقلّ شوية. ويمكن أزيد. لكن حولها وحواليها.. والناس بهذيك الأيام تصدّق كل شيء. على النيّة، ويا الله السِترِ. والناس دراويش وعلى تساهيل الله . وما في واحد يلبس ثوبه ع المقلوب للثاني.. " فسيقف على أكثر من دليل مادي يؤكد سلامة الانطباع

1.حنو البير ص227

الذي وصفناهُ للتوّ.

رواية المكان

والرواية من غير ريب تهتم بالمكان اهتمامها بالإنسان. فهي لا تنظر إليه من زاوية فنية، متخذة منه إطاراً للحوادث حسب، بحيث يساعد ذلك الإطار كلا من الراوي والقارئ على وضع (المُتَخيَّل) موضع الحقيقي، والواقعي، ولكن المؤلفَ، عبر تركيزه على الطقوس ، وخفايا الناس العاديّين في القرى، وطرائقهم شبه البدائية في مواجهة الطبيعة، أضفى على المكان الطابع الاجتماعي، والنفسي، مازجاً بين هوية الأشخاص الثقافية، والدلالات المجازية التعبيرية للأمكنة، وبذلك وجدنا هذه القرية (حِنْو البير) التي ربما لم تكن موجودة أصلا على الأرض، بالمفهوم الجغرافي، إلا أنها أصبحت ذات وجود ملموس وحقيقي في وعي القارئ الذي يستطيع أن يعرف من خلالها الكثير من القرى الجنوبية التي تحيط بها هاتيك الظروف، ويسودها ذاك الطابع النابع من خصوصيةِ وقوعها على أطراف الصحراء، واختلاط السكان من نصارى ومسلمين، لا يفرق الواحِدُ منهم بين مسلمٍ ومسيحي. فهَوِيَّتُهُم المحلية، والثقافية، تغلب على العقيدة، بدليل أن الشيخ (يونس) والأب (نقولا) كليهما يحملان التابوت الذي يحتوى جثمان (إبراهيم) مردّدينَ لا إله إلا الله .

سرْدٌ ذاتي

واللافت للانتباه أنّ (حنو البير) ذات الحبكة المرتكزة على المجريات لا على الصراع الدرامي بين الشخوص، رواية تعتمد على السَّرد الذاتي. فالسارد يقدم لنا رؤية مصاحبة على الرغم من أنّ المؤلف يعتمد في الفصل الأول السارد الموضوعي- العليم- الذي يكنى عنه باستعمال ضمير الغائب. لكنه، فيما تبقى، يلجأ للراوي (الشاهد) الذي يروي ما رأى وما سمع من غير أن يكون له أي تأثيرٌ في الحوادث. وهي بالنسبة له حاضرٌ آنيّ، وإنْ كانت بالنسبة للقارئ شيئاً قد مضى. على أنّ هذا السارد يختصر المسافة بينه وبين الحوادث مما يقرّبُها من وعي القارئ الذي يطمئن لمصداقية السرد والإيهام بالواقع .

تعدّدُ الأصوات:

والحوار الذي ينقله الراوي، نيابة عن الشخوص، في كثير من الأحيان، حوارٌ يطغى، من حيث المساحات، على السّرْد، وبما أنّ اللغة التي اعتمدها الكاتب في الحوار هي لغةُ الشُخوص، ولهجاتُهم، بجلّ ما فيها من تنوُّع في النبرة الصوتية، والمعجم المحلي الشائع في هذه القرية، أو تلك، من القرى الواقعة في أطراف البادية، وما فيها من أمثال يتكرّر اللجوء إليها في شيء من المبالغة التي تصل حد الإفراط، نقول : إنّ هذا الحوار يَسْتحقُّ أنْ يُدرس دراسة لغوية مستقلة باعتباره نموذجاً للخطاب الشفويّ المُتداول بين الأهالي في ذلك الأفق . فينظر فيه من حيث البنية، والجملة، واستخدام الأدوات، والخروج على النَّسق باللجوء إلى الإضمار، والحذف، والإفادة من النَغْمَة، مما يَنْدُرُ العثورُ عليْه في غيْر هذه الرواية الجيدة.

فالقارئ يستطيع التمَييز بين صوت (هويشل) – مثلاً- وصوت (حنة) في الخطاب، مثلما يستطيع أن يميز بين كلام (سلّوم) وكلام الراوي، وكلاهما من جيل واحد . وعلى الرغم من التشابه الكبير بين الأشخاص، في كثير من الأحيان، إلا أنَّ الكاتبَ استطاع- باقتدار- أنْ يُضفي على كل منهم لهجته الخاصة، ونبرته الصوتية التي تميزه عن غيره، فالبدوي الذي تعارك مع (إبراهيم) في المشاريق، يتكلم بطريقة أكثر بداوة وعنفاً من طريقة إبراهيم، ويستخدم من الكلمات ما يوحي بجلافةٍ، وخشونة، أكثر وضوحاً ممّا لدى (إبراهيم) حتى لو أراد أن يبدو بمثل فظاظة ذلك البدويّ. والحوار الجماعي الذي يدورُ حوْل غولة (ابن غبيشة) في الديوان، يحتوى من التنوُّع ما لا يخفى على قارئ. ومن يتوقف عند الفصل الأخير، ووصف الكاتب لطقوس الجنازة، والدَّفن، يتبيّن له مِصداقُ ما يقال عن التنوع الصوتي في هذه الرواية. وربما زاد في وضوح هذا التنوع اقتصار السارد على دور الشاهد الذي يروي ما حدث، وينقل ما قيل، بأدنى حدٍّ من التصَرُّف.

زبدة القول، وصفوة الحديث، أن رواية (حِنْو البير) على الرغم مما يقال عن النهاية المفاجئة فيها، وعن الاضطراب في الحبكة نتيجة التعدُّد الزائد، والاعتماد – فيها- على بعض الحوادث العَرَضيّة، تظلُّ من الروايات الأردنية القليلة التي تشهد على ميلاد كاتبٍ روائيٍّ مهمّ، لم يحظَ من وسائل الإعلام، والنقدِ المُجامِل، بغير الظلال، الشيء الذي نسعى لنفيه في هذا الفصل من هذا الكتاب.

ولد الكاتب في الكرك جنوبي الأردن، درس في جامعة الموصل ومنها حصل على بكالوريوس في الآداب1984 . وتابع دراسته في جامعة القاهرة ونال الدبلوم في العام 2001 وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين ورابطة الفنانين التشكيليين صدرت له رائحة الطين عن دار أزمنة، وهي قصص قصيرة 1995 وجسد ومسافات كثيرة 1999 وحنو البير : نارة، عمان، 2007 .

زياد قاسم :
من هم الخاسرون

لا ريب في أنَّ روايات زياد قاسم (1945- 2007) حظيت باهتمام الكثير من الكتاب، ومن يرصد الدراسات، والمقالات، التي كتبت عن رواياته، يعجب أشد العجب لأن " الخاسرون " وهي روايته الأخيرة، لم تحظ لا بالكثير، ولا بالقليل، من الالتفات. فهذا نضال الشمالي يصدر كتابا عن تجربته الروائية فيقتصر فيه على رواياته: المدير العام، وأبناء القلعة، والزوبعة، على الرغم من أن كتابه صدر في العام 2002 والرواية صدرت في العام2000 وينشر نزيه أبو نضال ثلاثة مقالات عن رواياته، أولاها عن المدير العام، والثانية عن الزوبعة في كتابه « التحولات" (2006). وخليل الشيخ يتناول روايتيه أبناء القلعة (1993) والزوبعة (1998) في مقالتين، ويوسف غيشان يتناول الزوبعة (1994) هو الآخر، ويتناول بدر عبد الحق ابناء القلعة (1992) ويقف بنا شفيق النوباني في كتابه" عمان في الرواية العربية " عند أبناء القلعة (2013) ويكتب فخري صالح هو الآخر عن أبناء القلعة في عدد خاص عن الكاتب في أفكار(ع 244) (2009) وقد تناول محمد عبيد الله " أبناء القلعة "في مقال نبه فيه على صلة الرواية بالمكان[1] ولمريم جبر دراسة عن روايته الزوبعة في كتابها " التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية " (2005) ولسليمان الأزرعي في كتابه العبور إلى الحاضرة (2005) وقفتان: إحداهما عند رواية "أبناء القلعة " والأخرى عند رواية " المدير العام[2]. وتوقف شكري الماضي عند روايتين من رواياته، هما: أبناء القلعة، والزوْبَعة، في كتابه عن

1.الدستور الثقافي ع 10 أغسطس – آب ، 2007

2.العبور إلى الحاضرة 2005، ص 226

الرواية العربية في فلسطين والأردن " (2003) وكتب نبيل حداد، فيما كتب عن الرواية في الأردن، فِصْلة عن « المدير العام " (2002).

ويتَّضحُ، من هذا التتبُّع، أن رواية « الخاسرون* « لم تظفر بمقالة، أو دراسة واحدة، مما يدعو للنظر فيها، والتوقف عندها، لإضافة ما هو جديد إلى الدراسات التي تدور حول الكاتب الراحل زياد قاسم.

الرواية والتاريخ

فعلى الرغم من أن الدارسَ لا يستطيعُ أن يصنِّف « الخاسرون « في عداد الروايات التاريخية، إلا أن سطوة الذاكرة التاريخية على المؤلف، وهيمنتها على الراوي، تقرّبها من التاريخ. فقد تضمَّنت إشارات تاريخية متناثرة في نحو 435 ص. ففي البدء ثمة إشارة إلى إضراب فلسطين المشهور الذي استمر ستة أشهر عام 1936 تلته إشارة أخرى للنكبة 1948 عند الحديث عن أبي يحيى العفيف، وأسرته التي اشتهرت بالتجارة، ولم يلبث أن أشار لطباعه، وأنه لا يحب اللواء محمّد نجيب، ويفضل عليه جمال عبد الناصر، لذا فرح كثيرا بتنحيته. وتتضمَّنُ البدايات أيضًا إشاراتٍ متكررة للجنرال غلوب، وإلى الضباط الإنجليز ونفوذهم في عمان. وختم هذه الإشارات باستبعاد غلوب باشا في غرة آذار من العام 1956 وما رافق ذلك من احتفالاتٍ دوافعها الترحيب بتعريب الجيش. والانتخابات النيابية التي جرت في العام نفسه، وفوز (أبو يحيى) العفيف بمقعد نيابي، وتعيينه وزير دولة للشؤون الاقتصادية. ولم تفته الإشارة إلى العدوان الثلاثي على مصر (1956) وما رافق ذلك من مظاهراتٍ اجتاحت البلاد تضامنًا معها. وتلت ذلك إشاراتٌ متكررة لقيام الوحدة بين مصر وسورية، والاتحاد العربي بين العراق والأردن 14-2- 1958، وانهيار هذا الاتحاد إثر الانقلاب العسكري الذي انتهى بمجزرة قُضي فيها على الكثير من أفراد العائلة المالكة في قصر الرحاب ببغداد 14 تموز 1958.

ولعل أبرز الإشارات، التي تحتّم علينا التسليم بهيمنة السردية التاريخية على السارد، هي وقوفه عند التفجير الذي أودى بحياة رئيس الوزراء السابق (هزاع المجالي) وعدد

من كبار موظفي الرئاسة، والمراجعين، يوم الاثنين 1960/8/29، واعتقال عدد من المتورّطين، وتقديمهم للمحاكمة، وتنفيذ حكم الإعدام بمن حُكم عليهم حضوريًا، وإرجاء تنفيذه فيمن حكم عليهم غيابيًا، كأبي يحيى العفيف.

رواية شخوص

وعلى الرغم من هذه الحوادث اللصيقة بالتاريخ، وعلى الرغم - أيضًا- من أنها مَنَحت الرواية تصنيفا آخر، إذ يمكن أن نصنفها في روايات الحقبة، كونها تروي بعض ما جرى بين 1948 و1960، إلا أن القراءة الموضوعية تأبى تجنيسها بوصفها تاريخية، ذلك لأن المؤلف- رحمه الله- يروي وقائع عاش الكثير منها في حياته، وتلك التي لم يعشْها سمع عنها، أو قرأ ما يقوله، ويكتبه، المعايشون لها، فهو إذن لم يبتعد عن تصويره لوقائع الحياة اليومية في تلك المدة. علاوة على أنَّه أقام روايته على مجموعة من الشخصيات التي يتكرّر الحديث عنها، وعن الوقائع التي تمر بها، وأكثر من ذلك يتكرر وصفه المباشر لها، وتحليله لأوضاعها النفسية، والاجتماعية، والطبقية، والاقتصادية، والثقافية، فهي رواية شُخوصٍ" اخْترَعَها " المؤلف، وليس بين شخصياتها شخصية تاريخية واحدة، فأبو يحيى العفيف- مثلا- من الشخصيات التي يرصد المؤلف مسارها من النزوح إلى الأردن، حتى الحكم عليه بالإعدام غيابيًا، متتبّعا تجارته في المواد الغذائية، وتخليه عنها، وتحوله للإنتاج السينمائي، وما أنجزه من عقارات استثمارية كمركز العفيف التجاري، والمكتبة التي عهد لموفق، ابن سائقه السابق، بإدارتها، والاعتناء بمقتنياتها من نفائس الكتب، وذخائر المخطوطات مسلطًا الضوء على موقفه من السينما، ومن ثورة 23 يوليو، وتعصُّبه شبه الأعمى لعبد الناصر، وعلاقته بالمشير عمَّار، وبالممثلة الخليعة جوهرة، ودعمه لثورة مصر بالمال فضلا عن الأقوال، وأثر ذلك في موقفه من السياسات الداخلية، وعلاقته ببعض الحزبيّين، ومناداته بتنحية غلوب عن الجيش[1].

1.قاسم،زياد،الخاسرون، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2000، ص ص141- 143

وقد تعرَّض أبو يحيى العفيف، بسبب موقفه السياسي، لإشكالات عدة، بعضها مع ابنه يحيى الذي يتابع دراسته في القاهرة، ومع الممثلة المذكورة، ومع الإدارة في الأردن، فبعد فوزه بالانتخابات النيابية، وتسلمه حقيبة وزارية، وإقالة الحكومة الإئتلافية (10-4-1957) وصلتْ العلاقة بينه، وبين النظام، حدَّ القطيعة فشد الرحال إلى دمشق، والقاهرة، بصفته لاجئا سياسيًا. وانتقلت إدارة أعماله التجارية لابنه يحيى، الذي لم يكن في السياسة كأبيه. فأبو يحيى- في رأي ابنه- ناجح في التجارة، و" أرْعن في السياسة" فخسر، وخسر معه الجميع. صحيح أنه نجح في فتح قناة للتواصل مع أحد كبار الضباط المناوئين للحكم في عمان، وتمكن من توريد بعض السلاح في كراتين الكتب، بيد أن النتائج كانت وبالا على موفَّق، وعلى يحيى، فالأول اعتقل بعد التفجير، واعترَف بدوره فيه، وحوكم، والآخر صودر جواز سفره مرارًا، وَطُلِب للتحقيق مرارًا، وحين فكر بالهجرة إلى أميركا مع خير، اغتيل على يدي أحد أبناءِ الضحايا في رابعة النهار، تاركا صديقه خير ليبكيه، ويبكي مستقبله الفني. ورفيقه هاني ليلتجئ لأحد الأديرة في ردِّ فعل مباشر على الإحباط الذي تعيشه الشخوص: خير ونذير ونجم وحسن الشيشاني وأبو هاني وأبو الخير وأبو فؤاد الخياط وقسَّام وعثمان والجنرال والأرمني ديكران ونجلاء المكنوز وأختها لمياء وسعاد ونبيلة ووَعْد وتغريد، وآخرون لا يسمح هذا المجال لضيقه، واختصاره، بذكرهم.

فهاني العالي عُرف أبوه بنشاطه الفندقي، وقد امتلك أروع بيوت الجوفة، لكنه بُعيد أن جرت النقود بين يديه كالنهر طمع ببيع البيت، والانتقال إلى حيّ راقٍ بدلا من" الجوفة المتخلف [1]" في إشارة لما طرأ من تحولاتٍ على مدينة عمّان. ومع ذلك، فإن ما جرى في بغداد في تموز 1958 أحبط الكثير من مخططاته لتراجع المردود السياحي. واختفى ابنه هاني في نهاية الرواية، وعُثر عليه في أحد الأديرة.

1.قاسم، زياد، الخاسرون، ص 187

ويتكرّر الشيء نفسه مع أبي فؤاد الخياط، الذي يقيم مع أسرته في بيت مستأجَر تعود ملكيته لأبي الخير. فقد عانى من الاضطرابات، وتراجُع الزبائن عن شراء الأقمشة، وخياطة البدلات، ولكن الحظ ابتسم له عندما تحول إلى التعهُّدات، فقد رسا عليه عطاءُ توريد الملابس الشتوية للجيش[1]. وبعد تقلبات استطاع أنْ يظفر بمهمة الوكيل الحصري لمنتجات شركة شانتيل للألبسة النسائية، وافتتح (نوفوتيه) تديره زوجته أم فؤاد في جبل الجوفة، وما إن جرت النقود في يديها جريان السيل، حتى ساورتهما فكرة الرحيل من الجوفة إلى حي آخر أكثر رقيّا، فاختارت أم فؤاد منزلا راقيا في اللوبيدة، ودفعت أجرة ستة أشهر مقدمًا في إشارة لما هم فيه من الرخاء والترف[2].

وقد تبع تغيير المسكن تغيير الكثير من طِباع الأسرة، وأساليبها في الحياة اليومية، وازداد إنفاقها متجاوزًا الإسراف إلى التبذير[3]. ولكن هذه الرفاهية لم تدُمْ، شأنها شأن الرفاهية التي شهدتها أسرة أبي هاني، فساءَتْ أوضاعُه بعد انهيار الاتحاد العربي، ووصل إلى حافة الإفلاس، فباعت زوجته ما لديها من مَصاغ، ولم يجدا بدًا من مغادرة البلاد إلى ألمانيا لتجنُّب مطاردة الدائنين[4].

أما نذير، فهو خالُ خيْر، كوّاء، يمتلكُ مصبغة على كثب من منزل صهْره أبي الخير، وقد كشف لنا الراوي عن خفايا زواجه من أم عِناد- الأرملة - التي تمتلك بعض البيوت المؤجَّرة، كانت قد ورثتها عن الزوج، ولكن هذا الزواج لم يكن سعيدًا في نظره، ولا مريحًا، فهي لا يمكن أنْ تُحسَبَ في الجميلات، ولا في الصغيرات، ولذا ظلَّ يظنُّ نفسه عازبًا، ويتمنى أن يقيم علاقات مع غيرها، وهو لا يفتأ يتطلع لطالبات ثانوية

1.الخاسرون، ص ص 213- 214

2.الخاسرون، ص 301

3.الخاسرون، ص 363

4.الخاسرون، ص 365

الجوفة القريبة من المَصْبغة، و أتيح له أن ينجح في علاقته بسعاد التي أوصلته للمحاكم، بعد أن لاحَتْ عليها علامات الحَمْل، وبعد هذه الحادثة، التي سبَّبت له الكثير من الفضائح، تاب، وأطلق ذقنه، وشرع يصوم يومي الاثنين والخميس من كل أسبوع، وشيئا فشيئا طغى عليه التديُّن، ثم انتهى به الأمر للانضمام لإحدى فرق الصوفية[1] شأنه في ذلك شأن هاني الذي وجد خلاصه في الرهْبَنَة؛ والخير، الذي اكتشف في آخر المطاف أن الفن في عمَّان لا يُطعم خبْزًا. وأن الهجرة إلى أميركا تفتح له الآفاق. بيد أنّ ما جرى ليحيى العفيف أعاق تنفيذ الفكرة. وتبدو شخصية الخير دليلا قويًا على هيمنة البعد التشْخيصيّ لدى الكاتب، فقد نبَّه على العلاقة المتوتّرة بين الخير وأبيه، وهذا التوتر لم يفتر يومًا، فأبوه - الخمسيني - الذي يميل لجارته أم فؤاد ميلا يعدها عشيقة محتملة [2] كثير القسوة على ابنه هذا، وهي قسوةٌ – في رأي ابنه - خاصة، وشخصية جدًا [3].

ولعل من الدلائل غير المقبولة على قسوته تلك، أنه حزن عندما سمع بخبر نجاحه في المترك. ولما بلغه خبر اعتدائه على عذْريّة نجلاء المكنوز مع يحيى العفيف، هُرِع إلى مسدَّسِه، وأطلق عليه ثلاثة أعيرة أخطأته لحسن الحظ. وقد قاوم رغبة ابنه في أن يكون فنانا تشكيليًا، ومنعه من المبيت مع الأسرة، فلاذ الفتى بالتسْويةِ حيث الكراكيب، وبقايا الطوبار، وقضبان التسليح المعوجَّة، والغبار، والأتربة، مع افتقارها للإضاءة والماء والأثاث. وفي هذه التسوية الموحشة استقبل أصدقاءَهُ، ومعشوقاتهِ، على أضواء الشموع، وقام بإعداد رسوماته، ومن دلالاتِ حرص المؤلف على هذه الشخصية تنقُّله بنا من الفضاء الخارجي إلى عالمها الداخلي، فقد ظل يتطوَّر عن طريق

1.الخاسرون، ص ص 353- 355

2.الخاسرون، ص 34

3.الخاسرون، ص 38

القراءة، وتتسع مداركه اتساعًا لا يتناسب مع عمره، فهو طالبٌ ثانويٌ، ويقرأ في كتب قلَّ أن يطلع عليها أساتذة محترفون، ككتب نيتشة، وتوينبي، وبرغسون، والحلاج، وشعر السياب، وأبي نواس، وشكسبير[1] وآخرين كُثُر ذكرهم لنا الراوي .. في إشارة تنمّ على المبالغة التقريرية المباشرة في تحديد ملامح الشخوص، فكأن المؤلف هو الذي يتحدث لا الراوي.. وقد تحرَّر من عقدة الأب حين وجد عملا لدى مكتبة العفيف التي يديرها موفق. ووجد في الحصول على دخل شحيح العتبة الأولى للتحرُّر الذاتي، والاستقلال عن سلطة الأبوين[2]، وما لبث أن وجد عملا أكثر ربْحًا لدى الخطاط الأرمني ديكران[3] ولو أن هذا الأخير ساءت أحواله في نهاية الرواية، وشاع عنه أنه غادر إلى أميركا [4].

تحيز ذكوري

ومن يقرأ الرواية، دون تحيُّز مُسبق، يأخذ على استراتيجية الكاتب حيال الشخوص انحيازها للذكور، وتحيزها ضد الإناث، فهو لا ينظر بعين العدل، والإنصاف، تجاه الجنسين. وتحيزه هذا لا ينسحب على مثال واحد من الشخصيات النسوية، وإنما يشمل الشخصيات عموما، باستثناء واحدة، أو اثنتين. فلا تظهر في مسرح الأحداث امرأة، أو فتاة صغيرة، أو كبيرة، إلا ولديها إستعداد تلقائي، وفطري، للسقوط. فنجلاء المكنوز تسقط في أول لقاء لها بيحيي، وخير، وتواصل هذا حتى في حياتها الزوجية مع قسّام، فهي لا تفتأ ترى في عثمان، زوج شقيقتها لمياء، رجلا، هي أحق بالزواج منه، لاقتداره على توفير الحياة الرخية لها..

1.الخاسرون، ص 127

2.الخاسرون، ص 108

3.الخاسرون، ص 171

4.الخاسرون، ص 217

وسعاد، الطالبة في الثانوي، تسقط لدى أول لقاء لها بنذير، ويحيى، وتعاود السقوط. ونبيلة، التي ظهرت على حين غِرَّة في أكاديمية الفنون، تغدو، بين عشية وضحاها، الفريسة التي يتنافس عليها أعضاءُ هيئة التدريس، لا سيما قسَّام، ومدير الأكاديمية، الذي يُذكِّر السابق بأن الأكاديمية ليست « كرخانة [1] «.وقد استحوذت تصرفاتها لاحقا على اهتمام الطلاب اهتمامًا لا يتناسب مع الدور الذي عُهدَ به إليها في الأحداث[2]. على أن الكاتب يبدي أيضًا تركيزا على الجذور المسببة لسقوط نبيلة التي تحاول – جادة- الإسهام في حركة الفن التشكيلي بعمَّان. فهي من عائلة ثريَّة بالوراثة، ومعظم أفرادها مدمنو مشروبات كحـوليّة، ومخدَّرات، وابن خالها يأبى الزواج منها قائلا لا يمكن أن يقترن بابنة ذلك السكير.[3] ويتَّضح- لاحقا - أنَّ ابن خالها على حق، فاستعدادها للانحراف أوضح من أن يخفى. وانتهى بها الأمر، فيما يذكر الراوي، للتنقل من عشيق لآخر، والتردد على الحفلات الصاخبة، الماجنة، في الفنادق، وفي غيرها من بيوت العازبين، والمتزوِّجين.. ويبهجها ارتفاع أرقام الفواتير التي يدفعها المُغرمونَ بها [2] وختمت هذه السيرة بدخول السجن بتهمة الدعارة. وبعد خروجها منه أصبحت العشيقة الخاصة بحسن الشيشاني- أحد أفراد الشلة- مع احتفاظها بقنوات التواصل مع عشاقها الآخرين.[4]

أما حسن هذا، فقد دخل السجن لأسباب لا تتضح للقارئ، وخرج منه بمساعي من يُعرف باسم الجنرال الذي يدير شبكة من العملاء المتاجرين بالممنوعات[5] واشْتُهر – أيْ حسن- وذاع صيته بصفته أكبر مُورِّد للحشيش، والأفيون، والسلاح، بمساعدة

1.الخاسرون، ص 185

2. الخاسرون، ص ص 189- 197

3.الخاسرون، ص 227

4.الخاسرون، ص 244

5.الخاسرون، ص 253

ذلك الجنرال الذي لا تُعرف مصادر قوته، ونفوذه[1] على الرغم من تكرار الإشارة لعلاقته بالماسونية، ولرتبته العليا في أحد محافلها السرّية.

وبقية نساء القصة لا يختلفن عن نبيلة، والجوهـــرة، ونجلاء، ولمياء، وسعاد، ودبُّوس، والداية، والخطّابة حكيمة، وأم زهير(ومن يسميهنَّ الراوي بالنوريات) وغيرهن ممن يُدرْن بيوتا للدعارة، ويحتفظن بعلاقاتٍ وطيدة بأفراد الشلة. ولا تشذّ عن هذه القاعدة إلا اثنتان لم توفقا في علاقاتهما، وهما وَعْد- شقيقة هاني المسيحي- فقد شغفت بموفق – الذي يدير مكتبة في مركز العفيف- ولكن هذا الشغف حُكم عليه مسبقا بالإخفاق لاختلاف الدين. وتغريد شقيقة موفق التي شُغِفَت هي الأخرى بهاني.

الخاسرون

ومن هذه الملاحظ ينبغي لمن ظنّوا أن الكاتب زياد قاسم مهتمٌ في رواياته برسم صورة إيجابية لمدينة عمان في الخمسينات، أن يعيدوا النظر فيما استخلصوه، واستنتجوه، من قراءاتهم الفِجَّة تلك، فالصورة التي يخرج بها القارئ الحصيف عن مدينة عمان في تلك الحقبة – إذا تجاوزنا الوضع السياسي بما فيه من قلقٍ، ومن اضْطراب – صورةٌ أخرى لمدينة غير موجودة إلا في مخيلة المؤلف أو الراوي.

فهي مدينة تطغى عليها بيوتُ الدعارة، والمقاهي التي يشيع فيها تعاطي الحشيش، والأفيون، وتجارة السلاح، والمَمْنوعات، وتكثرُ فيها البارات والحانات، والفنُّ فيها- كما الثقافة – أنصارها، والمهتمون بها، قلة نادرة، فهي لذلك تشجّع المهتمين بها على الهجرة، والبحث عن ملاذاتٍ حتى لو كانت في بلد بعيد كأميركا، والنهاية المتوقعة لمن يسقطون في الرذيلة فيها هي الإفراط في التديُّن، رهْبَنةً، أو انخراطا في التصوُّف، أو الاغتيال على يديْ طالب ثأر، فالجميع في هذه الرواية - إذا أردنا التذكير بعنوانها - هم من الخاسرين.[1]

1.الخاسرون، ص 368

حلم حقيقي للريماوي
والخبرة في كتابة القصة القصيرة

في الصفحة ذات الرقم 128 يظهر للمرة الأولى العنوان الذي اختاره المؤلف محمود الريماوي لروايته الجديدة "حلم حقيقي" (دبي الثقافية، 2011) فقد جاء في بيان لرابطة غامضة يحمل عنوان 'حلم حقيقي' أن السنة الواحدة من العمر يمكن أن تباع بخمسة آلاف جنيه أو يورو، وأن هناك من يدفع أكثر من هذا المبلغ. فأربعون سنة كئيبة من العمر يمكن أن تستبدل بثلاث أو أربع سنوات بهيجة.

وهذا شيءٌ يَفْضُل حياة مديدة بما يكتنفها من تعاسة. وتأكيدًا لهذا يرِدُ في بيان آخر أن الأمر لم يعد مجرد حلم، فثمة من اشترى فعلا سنوات لإطالة عمره عبر العثور على مستشفىً مناسبٍ، أو عيادة جيدة، وطبيب ممتاز، فالمسألة لم تعد تستحق الفضول حسب، بل تستحق المغامرة.

ومُسوِّغ الإقبال على نشر هذه البيانات على مواقع إلكترونية عديدة جاء من حيث أنّ التحقيقات التي أجراها بطل الرواية (مينو) وهو صحافي يعمل في جريدة (النبأ) أثبتت، بما لا يدع مجالا للشك، أن البعثات الطبية الأجنبية التي تقوم بجولات في بعض الدول النامية، والفقيرة، مثل بنغلادش، لا تقوم بتشخيص الحالات المرضية، وصرف العلاج مجانًا، لسواد عيون الناس، وإنما هي ضالعة ضلوعًا مباشرًا في عمليات تستهدف أحدَ أمرين، إما تجريب بعض الأدوية الجديدة على أشخاص من أبناء العالم الثالث، وإما بهدَفِ الحصول على أعضاء بشرية، وخلايا جذْعِيّة سليمة، ليجري تسويقها، وزراعتها لدى مرضى من العالم المتمدّن.

وعلى العموم يتَّضح أنّ مثل هذه البعثات، ومنها البعثة التي تدور حولها حكاية (مينو) لا تستطيع القيام بمثل هذه العمليات، التي تشبه عمليات غسيل الأموال، مع فارق كبير، هو أنّ ضحايا هذه العمليات ليست مبالغ مالية، وإنما هي أرواح بشرية،

وأناسٌ يفقدون حياتهم في ظروفٍ غامضة. نقول: لا يستطيعون تنفيذ هاتيك العمليات دون مساعدةٍ من أطباء، وفنّيين محليين، يعملون في هذه الوزارة، أو تلك.

وذلك شيءٌ تطوع له أحد شخوص الرواية البارزين، وهو رْحَيِّمُ، الذي درس في الجامعة، وتزوج من رشيدة عضو الحزب الوطني، نصيرة المرأة، الداعية بحرارة لتخفيض المهور، وإذا أمكن التخلي عنها، وعن تلك العادة التي تفرض على ذوي الفتاة تقديم المهر، والأثاث، وما إلى ذلك. وبعد تخرُّجه من كلية العلوم الطبية المساعدة عمل في وزارة الصحة، ليصبح في وقت قياسي رئيسًا لقسم الأشعة. وعلى الرغم من أنه كان يعتزم الانضمام لمنظمة النزاهة - وهي فيما يبدو هيئة تشبه هيئات مكافحة الفساد في دول أخرى - يعترفُ، على الرغم من ذلك، بتعاونه مع أولئك الأطباء، وأن تعاونه معهم كانَ ضروريًا كي لا يجري اكتشاف الجريمة التي ينفذونها بأيادٍ بيض كالملابس النظيفة التي يرتدونها في العيادة.

يقول" كنت أخلط في صور الأشعة التي أقدِّمُها لأطبائنا المحليين، أمنحهم صورًا ذات نتائج أفضل من الصور الحقيقية، صورًا لمرضى آخرين".[1] والغاية من هذا التعاون، بالطبع، القضاء على هامش المجازفة في العمليات أولا، والظفر ببعض المقابل الذي لم يتعدّ علاقة جنسية بإحداهن. ثانيًا فقد " كانت جميلة ومثيرة، تعالج كبتي الشرقي". [2] ومن نتائج تلك العلاقة أن زوجته رشيدة اشتمت رائحة الخيانة، فألحت على ضرورة الانفصال، وانفصلا فعلا قبل نشر التحقيق، الذي كشف عن الظاهر والمستور، بأيام قليلة جدا.

فحبكة هذه الرواية، على الرغم من بساطتها اللافتة، تحتاج إلى جهد كبير يبذله المؤلف كي تطّرد متواليتها السردية اطرادا يحافظ على تسلسلها الدقيق، وما هي في

1.الريماوي، محمود، حلم حقيقي، دبي الثقافية ، 2011، ص125

2.حلم حقيقي، ص 126

حاجة إليه من تشويق. وذلك لأن الموضوع، إذا جاز التعبير، من الموضوعات الشائكة، التي تَتَطلّبُ اطلاعا كافيًا من المؤلف على مثل هذه الجرائم المنكرة التي تقع في المجال الطبي، وهو مجالٌ غريب على كاتب قضى القسم الأكبر من حياته في العمل الصحافي. وهو عملٌ بعيد جدا عن الطِبّ. يضاف إلى ذلك أن المكان الذي تقع فيه الحوادث، وتجري، مكانٌ آسيوي، ويعد المؤلف أجنبيا عنه بالقياس لكاتب آخر يعيش في المكان ذاته على المستويين الجغرافي، والاجتماعي، مما يتطلب، بالقدر نفسه، جهدًا في التعرف على بيئة الحوادث، وعلى الشخوص، وعلى ما يعتادونه من تقاليد، وأعراف، إن كان على مستوى العلاقات الشخصية، أو الحياة اليومية.

ولا استبعد أن يكون المؤلف الرياوي قد أفاد من مصادر عدة في الوقوف على تفاصيل الحياة اليومية في دكا. والتعرُّف على بعض الأسماء، والأماكن، من خلال شبكات المعلومات، والمواقع الإلكترونية، ومحركات البحث. فعندما تبدأ الحكاية، مثلا، يشيرُ الراوي العليم لانتشار شائعات عن اللجنة الطبية، مثلما تجري الإشارة إلى مدوّن اسمه خالد مُشْتاق، يتعرف القارئ عليه في نهاية الرواية، مثلما يتعرف على شقيقته الطبيبة بلقيس، التي تغدو هي وأفراد العائلة من أصدقاء (مينو) [1] فتدلي إليه بمعلومات دقيقة عن تجريب الأدوية، واختلاس الخلايا الجذعية من الأشخاص، واجتثاث أعضاء بشرية سليمة لنقلها إلى مرضى آخرين من ذوي البشرة البيضاء النقية. ولموقع التنين الإلكتروني هو الآخر دوره في ترتيب الحوادث، وإغنائها بالأدلة الدامغة التي تثبت لاحقا أن الإشاعات ليست أكاذيب، وإنما حقائق.

عود على بدء

إذا عدنا بالقارئ لبداية الرواية تذكرنا مطيعًا رئيس تحرير صحيفة "النبأ " ومينو الذي يكلف بالذهاب إلى العيادة، والتظاهر بالمرض، ليس مرة واحدة، بل مرارا. وفيها

1.حلم حقيقي، ص120

يلتقى لأول مرة برحَيّم. وتقتضي الحبكة أن يقدم الكاتب من خلال الراوي العليم شيئا عن هذا النموذج الفريد، ويستغرق بناءُ هذه الشخصية بما فيها من تفاصيل نحو ثلث صفحات الرواية.

وقد يقول القارئ إن في ذلك مبالغة، أدخلت القارئ في رواية أخرى تضاف إلى الرواية الأصل "حلم حقيقي" ولكن هذا – في رأينا – انطباع غير دقيق، وذلك لأن وظيفة رحيم، باعتباره أحد شخوص الرواية، تمتد من الاستهلال حتى الخاتمة. ولهذا كان رسم هذه الشخصية بما لها من ملامح دقيقة جزءًا لا يتجزأ من حبكة هذه الرواية. فقد ركز الراوي على علاقته بالحزب الوطني، مثلا، وعلى علاقته برشيدة، التي تتبنّى رأيا مختلفا عن رأيه في مسائل تختص بالمرأة. وركز أيضا على علاقته بالجامعة، وعلى حكايته مع قدير رحمن تاجر الأخشاب، والد رشيدة، الذي رفض بادئ الأمر زواجه بابنته، ثم تراجع عن ذلك فيما بعد. وركز على دعوته المتكرِرة لمينو على أساس أن ملازمته له جزء من مراقبته للصحفيين حتى لا يفتضح أمر الأدوية قيد التجريب، والأعضاء التي يراد لها أن تهرّب إلى الخارج بعد أخذها من المرضى بعلمهم، أو دون علم منهم، ومن ذويهم. ثم يأتي لقاؤه بمينو بعد نشر التحقيق الصحفي في 7 سبتمبر 2009 ليكشف عن أسرار أخرى اكتنفت المسألة، وعن الدور الذي أداه في هذه المسرحية المأساة. تضاف إلى ذلك حكايته مع وزارة الصحة التي أقصته من الخدمة بعد أن أكدت التحقيقات صحة الاشتباه بما كان يقوم به من تضليل للأطباء المحليين عن طريق التلاعب بصور الأشعة على النحو الذي يعترف به لمينو.

ثم إنّ شخصية رْحَيّم، الذي ليس له من اسمه نصيب - شخصية طريفة جدًا، تجتذب انتباه القارئ بما فيها من تناقض. فهو لا يهتم بالمشكلة النسويّة ما دامت بعيدة عن أن يكتوي بنارها، ولكنه عندما يفكر بزواج شقيقته يتمنى لو أنَّ المجتمع يعمل بما تدعو له رشيدة كي لا يتكبد نفقة زواج شقيقته. ويريد الانضمام لمنظمة النزاهة على الرغم من أنه يده غارقةٌ في الفساد. ومع ادعائه الوطنية لا يفكر إلا بالهجرة بعد أن أقصي من عمله

في وزارة الصحة. وحتى عندما كان تلميذًا في المدرسة لم يكن سويا في نظر زملائه، ومعلميه، فقد رفض أنْ يكون أبوه مثله الأعلى، ورفض أن يكون معلمه مثله الأعلى إلا بشرط، وهو أن يمنحه أعلى درجة في الاختبار. فجلّ ما يصدر عنه من مواقف رهنٌ بما يتقاضاه من مقابل، وما يتحقق له من منافع.

وهذه التفاصيل مجتمعة- ضرورية في رأينا للقبول- لاحقا – بما يُنسب له من تعاون آثم مع الأطباء المشبوهين. وهو تعاون أبى أن يَعُضّ بسببه أصابع الندم، فكأنّ ما قام به واجب اضطرته إليه طبيعته النفسية، وسجاياه الخبيثة. ودون هذه البنية التحليلية لشخصية رحيم يصعب أن يسند المؤلف إليها هذا الدور، وأن تناط بها هذه الوظيفة.

تعدد الوظائف

أما مينو فهو الشخصية الأبرز في الرواية، كونه يؤدي وظيفتين اثنتين، لا واحدة. فعلاوة على أنه هو من يسعى لكتابة التحقيق الصحفي، الذي يميط الستار عما يجري في الخفاء، فتقوم لذلك الدنيا ولا تقعد، هو أيضا من يمسك بخيوط السرد، ويحرك الشخوص، تارة في هذا الاتجاه، وطورًا في ذاك، تحريكا غير مباشر، ملتبسًا في أثناء ذلك بالراوي العليم الوهمي، فإذا نحن تأملنا البنية الجوانية للسرد تكشف لنا أن جل ما جاء عن شخصية رحيم ورشيدة وقدير وخالد مشتاق وبلقيس والصحفيين المتدربين ومطيع رئيس التحرير وشيفالي رفيقته المسلمة في الصحيفة إنما جرى سرده عبر رؤية مينو، فهو السارد الحقيقي. وهو من ينقل لنا ما يجري من حوار داخلي لدى هذه الشخصيات نقلا غير مباشر فيه بعض التصرف، لكنه لا يختلف، في قليل أو كثير، عن أي مونولوج نقرؤه في رواية من الروايات التي تعتمد تقنية تيار الوعي.

الإفادة من القصة القصيرة

مرد ذلك أن الرياوي، في هذه الرواية، ينتفع انتفاعا كبيرًا من خبرته العميقة في كتابة القصة القصيرة. وقد تجلى تأثير هذه الخبرة في روايته الأولى" من يؤنس السيدة؟" على الرغم مما يسودها من ثنائية الغرائبي والواقعي. وهو في هذه الرواية " حلم حقيقي "

يوظف خبراته الموصولة في الكتابة القصصية عن طريق السرد الذي يمعن في تتبع التفاصيل، مع مراعاة التوازن بين ما يقال، على سبيل التحليل النفسي للشخوص، والتتبع الخارجي لما يقال في سرْد المتواليات، وهذا غالبا يغفل عنه بعض الروائيين ممن يفتقرون أساسا لخبرة كاتب القصة القصيرة. وهذه فقرة قصيرة نقتبسها عشوائيا للتمثيل لا أكثر:

" امتقع وجهه، لقد احتمل أن يكون رفيقه الجديد غامضا، أما أن يخاطبه بفوقية على هذا النحو وينال من كبريائه، فهذا ما لن يرتضيه. تململ في جِلسته، ولم يدر أن وجهه شحب. وما إن تنهد وحاول الاحتجاج على ما سمع حتى غلبت عليه دواعي الاحترام لرفيقه، الذي يكبره سنا، وقد ساعده رفيقه على الخروج من الاضطراب".

فتداخل الوصف التحليلي بالتحليل النفسي الذي يتضمن إضاءة لما يمور في عقل الرجل (مينو) من هواجس، وتداعيات، أظهر من أن يخفى. وتداخل السرد "تململ في جلسته"والكشف عن ردود الفعل " لم يدر أن وجهه شحب" أظهر من أن يخفى. إلى جانب ذلك يتجلى الالتفات إلى الآخر (رحيم) عبر الحوار، ولكن هذا الحوار يأتي في سياق ما يرصده الراوي من تداعيات تجعل منه شخصية شبيهة بالسارد المُمَسْرح الذي يؤدي دورًا في الحوادث. وهذه طريقة تشيع في كتابة القصة القصيرة بصفة مطردة، وهي مطردة أيضا في هذه الرواية، التي تكتسب من القصة القصيرة صفة التركيز، لا سيّما في الزمن، أو المدة، التي تستغرقها الحكاية. وهذا التركيز الذي لا يتنافى مع مراعاة التفاصيل في المشهد السردي، أضفى عليها تماسكا في الشكل بشبه التماسك النصي في القصة القصيرة، وإن كان هذا لا يدعو لإثارة الأسئلة حول تجنيس هذا النص، وهل هو رواية أم قصة؟

فعلينا أن نتذكر رواياتٍ أُخَرَ مثل " الجريمة والعقاب " وغيرها.. من روايات كلاسيكية عمد فيها كتابها إلى نسق تضيق فيه المدة وتتسع الحكاية.

صفوة القول، أنّ رواية الريماوي "حلم حقيقي" رواية تتناول شأنا جديدًا هو جرائم الطب، وذلك يمثل اتجاها بكرًا. وتدور حوادثها في بيئة غير محلية، وذلك فيه ما فيه من الاتساع بأفق الرواية. وتعنى بتحليل الشخوص تحليلا يلقي بالأضواء المفسّرة للوظائف التي تنهض بها في النصّ.

مصائر ربعي المدهون
وتنوُّع اللغيّات

تسلط رواية مصائر لربعي المدهون الأضواء على حياة الفلسطينيّين الذين حافظوا على وجودهم في الوطن، على الرغم من أن كثيرين فروا بأرواحهم من المجازر الإسرائيلية التي ارتكبت في المدن والقرى، ولم تكن دير ياسين التي ذُكرت مرارا في نهاية الرواية، إلا مثالا واحدا من أمثلة كثيرة ضاق بها ذرْع السارد. فهو يستهل روايته بحكاية طريفة عن سيدة فلسطينية (مسيحية) اسمها إيفانا، ووالدها عمانويل أردكيان- أرمني- ، وقع في غرامها جندي من الجيش البريطاني(جون ليتل هاوس) في أثناء الانتداب على فلسطين، ووافقت على الزواج منه، والسفر معه إلى لندن. وهناك أنجبت ابنتها جولي التي أصبحت فيما بعد زوجة وليد دهمان، أحد رواة الحكاية، وأبطالها الأساسيّين، إذا جاز التعبير.

عندما توفيت إيفانا الأمّ، أوصت ابنتها بحرق جثمانها، وجمع رماده، ووضع أجزاء منه في أوانٍ خزفية على هيئة مزهرية، أو تمثال صغير، ووضع أحدها في منزلهم القديم بعكا، والآخر في منزل من منازل الأسر الصامدة في حي الشيخ جراح بالقدس (منزل د. فهمي) ونثْر ما تبقى منه في فضاء لندن. وتنفيذاً للوصية يقوم وليد وجولي بزيارة إلى عكا، فكلاهما يتمتع بحق السفر إلى فلسطين؛ فهما يحملان الجنسية الإنجليزية. تستمر الرحلة عشرة أيام، ولكنها قبيل عودتها إلى لندن يتعرضان لكثير من المواقف، ويقومان بزيارات لمدن تربو على الستة عددًا. فمن عكا إلى حيفا فإلى يافا وإلى القدس وإلى بئر السبع ثم تل أبيب واللد والرملة وغيرها.. مرورا – بطبيعة الحال- بآفاق فلسطينية تتحول فيها الرواية إلى ما يشبه نصوصًا من أدب الرحلات، مع اختلاف ملحوظ، وهو أن هذا النصّ ينبض بالحياة، فإذا صح أن يوصف أدب الرحلات بالطبيعة" الصامتة " بمفهوم التشكيليّين، فإن هذا النص هنا طبيعة ناطقة، حيَّة، بل أكثر من

حية، إذ تضفي عليه الحوارات، والمواقف، والذكريات ما هو أكثر حيوية من الحياة بمعناها التقليدي.

سيل من الحكايات

فوليد وجولي يلتقيان في هذه الأيام العشرة عددا من الشخوص، لكل منهم حكايته مع النكبة، حكاية مع المنفى، وحكاية مع الشتات: الهجرة، والعودة.

فجنين دهمان، وباسم، زوجان يعيشان في يافا، التي استقبلت كلا من جولي ووليد دهمان بعد عكا، وجنين كانت تواصل تعليمها الجامعي في واشنطن تخصص وسائط إعلامية، وباسم هو الآخر يتابع دراسته في الاقتصاد ، وتعارفا عن طريق الانترنت، وانتهى بهما هذا التعارف للاتفاق على الزواج، والقدوم إلى فلسطين، والإقامة في يافا التي تفضّلها جنين دهمان على كل من اللد، والرملة. وباسم الذي يحمل الجنسية الأمريكية لا يستطيع أن يحدِّد إقامته أحيانا إلا بجفاف الريق، وأما الحصول على تصريح عمل، فمن سابع المستحيلات، بذلك يخبره بعضهم في الداخلية بتل أبيب. وإذ يعاني من الملل نتيجة (القعود) في البيت، يحاول الانتقال إلى بيت لحم ، إلا أن جنين تأبى ذلك بشدة، ويحتد بينهما الجدال في هذا، لكن يكتشف القارئ لاحقا أن باسمًا أقام في نهاية الأمر في رام الله، وعمل محاضرًا في جامعة بير زيت، وأصبح زواجهما أشبه بالترانزيت.

ومثلما التقى وليد دهمان بجنين، وباسم، واستعاد ما استعاده في كنفيهما من ذكريات، واطلع على ما اطلع عليه من رواية جنين الموسومة بعنوان (فلسطيني تيْس) التقى أيضا بزوجين آخرين يعيش كل منهما حكاية أخرى، وهما: جميل ولودا، جميل هو الآخر فلسطيني، تعرف في موسكو على فتاة (لودا تيشكا) ووقع في غرامها، وانتصر في" حرب الوردتين " – في إشارة لمنافسة جرت بينه وبين وليد عليها عندما كانا في موسكو، وهذان الزوجان يعيشان في حيفا، التي تستقبل القادميْن من لندن بعد عكا ويافا، على الرغم من أن المسافة بين يافا وعكا أكبر بكثير من المسافة بين عكا وحيفا.

في هذا القسم من الحكاية يزور وليد مجدل عسقلان، التي يُظن أنها مسقِط رأسه، ويتصل بأمه بوساطة الهاتف المحمول، وهو في حارة الدهامنة. وفي الأثناء يحاول الاهتداء إلى منزل عائلته الذي يكاد لا يذكره، فتحدّد له أمه الموقع مقابل الجامع عند حافة السوق القديم. ثم يَغْرق الراوي في فيض من الذكريات التي تبعثها في نفسه مشاهد البيت، واحدًا تلو الآخر. ذلك البيت الذي أصبح مأوىً لأسرة يهودية، وقد استقبلتهم إحداهنَّ (رومة) وبدت لهم سعيدة، وهي تعرِّفُهم على ما كان لهم[1]. وهذا التفاعل الذي يبديه وليد دهمان مع هذه المرأة تفاعلٌ له مغزاه، فالصحيح أنها يهودية، ولكنها من اليمن أصلا، والله- وحده - يعلم كيف جيءَ بها، وما الذي تشعر به وهي تؤدي دورا يشبه دور دليل سياحي يتقاضي نقودا كلما شرح للقادمين عن ماضيهم الذي كان، متمنيًا لهم قدومًا سعيدا في يوم آخر [2].

باق هناك

يتواصل تصفُّح الراوي لرواية جنين الموسومة بباقٍ هناك (كذا.. والصواب باقٍ هناك) مكتشفًا الصلة بين اسم البطل، وهو محمود دهمان، وعبارةٍ كان قد أوصى إميل حبيبي بكتابتها على شاهدة قبره: باقٍ هنا في حيفا[3] وتختلط بهذه الحكاية حكاية أخرى عن جرائم الشرف في كل من اللد، والرملة، وهي حكايات جمع أجزاءها المبعثرة باسم في أثناء جولاته في المدينتين، وهي أجزاءٌ تشكل فصولا من رواية أخرى تنتظر من يكتبها: حكاية فريال الهزيل، وعبير اللداوية، ونسرين الشاويش[4]. على أن هذه الحكايات التي تبدو لباسم مسليَّة لا تشغله عن حكاية أخرى مؤلمة وهي حكايته مع (إيالا) الموظفة في وزارة الداخلية، فقد كانتْ وعدت جنين دهمان بمنح باسم تصريح

1.المدهون، ربعي، مصائر، ص 59

2.مصائر، ص 63

3.مصائر، ص 89

4.مصائر، ص ص 84- 87

عمل، وفي مقابلةٍ حاسمة، ويبدو أنها الأخيرة، ثارتْ في وجه جنين، صارخة بالعبرية، ملقية بالتصريح الذي تناولتْهُ جنين، وهي تقول: " ليس تصريح عمل يا حُلوة ".

وجُلُّ هذا الذي لقيه باسم من الداخلية، على الرغم من أنه أمريكي، وفقا لجواز سفره، يلقاهُ بسبب أصله الفلسطيني، ولهذا فهو يشعر بمرارة النفي مع أنه في فلسطين، والمنفى لا يتعدى - في تقديره - كونه مخيمًا كأي مخيم لاجئين، ولهذا يكرر محاولاته لإقناع زوجته بالانتقال إلى بيت لحم، مسقِط رأسه، أو إلى رام الله، لكنها تثور في وجهه متوعدة " لنْ أرحل!. إن قررتَ أن ترحل فارحل وحيدًا، لن أترك ما لي.. وما بنيته لمهاجرين يأتون من بلاد لهم إلى بلاد ليستْ لهم . يرثونني وأنا على قيد الحياة. "[1] على أن معاناة باسم من البطالة المستمرة تجعله يفضل منفاه الأمريكي " فهو يتغزل به، ويحنُّ إليه. " [2]

المنفى يجمع والوطن يفرق

وإذا بتداعيات الزوجين تبيّنُ للقارئ أن المنفى هو الذي جمَع بينهما، ولكنهما بعد أن عادا إلى الوطن متلهفين للحياة في " البلاد " اكتشفا ما لم يتوقعاه، وهو أن الوطن يفرِق بينما المنفى يجمع. فكل منهما متشبث بخياره، هي تريد البقاء في يافا وهو يتمنى الرحيل إلى بيت لحم. " أليست بيت لحم فلسطين؟ "[3] وكلما اشتد إحساس باسم بالأزمة انكبَّ على أوراق زوجته يتصفح، وإذا به يكتشف أن محمود دهمان يحسده الآخرون على إسرائيليته. [4] فقد كان قد نزح من مجدل عسقلان لاجئًا لمخيم في قطاع غزة قبل أن يصبح قطاعًا، ثم عاد ثانية إلى المجدل دون أن يُصغي لوصف أقاربه له بالجنون. وقد افتخروا به فيما بعد، وروَوْا بإعجاب أخبارًا عن تصديه لابن غوريون،

1.مصائر، ص 100

2.مصائر، ص 107

3.مصائر، ص 111

4.مصائر، ص 119

وودت والدته لو أنه بصق في وجه رئيس الوزراء الإسرائيلي، فيما تمنى آخرون لو أنه (شلح) صرمايتهُ، وقذفه بها على وجْهه.[1] وفي الأثناء يلتقي وليد وجولي بكل من باسم وجنين دهمان في إحدى المقاهي بيافا. لتبدأ حكاية أخرى جديدة ترجع بنا القهقرى: إلى الزمن الذي تعرفت به جنين على باسم عن طريق الانترنت. وتبرز شخصية جديدة: زكريا دهمان صاحب زيكو- دش في مونتريال بإقليم كويبيك في كندا. وهو فلسطيني كان قد عمل في الكويت مدة طويلة، وقد أُخْرِجَ منها مدْحورًا إثر عاصفة الصحراء، وتخلى عن مهنةِ التعليم، وأنشأ مطعمًا متخصصًا بتقديم الأطباق الشعبية الفلسطينية [2] وتتصلُ بهذه الشخصية حكاية أخرى، وهي حكاية الصحفي خالد زكريا دهمان، الذي قتل في غارة إسرائيلية على غزة.

مطار القاهرة

وعلى شاكلة من يسترجع أحداثا سبقتْ في وقتٍ متأخِّر عن وقوعها، يروي لنا وليد حكايته مع المحققين (الشين – بيت) في مطار بن غوريون، ورؤيته أحد الأشخاص الذين جرى التحقيق معهم، وقد ظنه الكاتب ربعي المدهون [3] وهذا بالطبع يحفزُ السارد لاستعادة حكاية أخرى جرت له في مطار القاهرة، عندما استضيفَ لمدة 24 ساعة في استراحة الشخصيّات المهمّة " ولا مؤاخذة ". [4] على أن المؤلف يريد من التداخل بين شخصيات وليد، وباسم، وربعي، وآخرين .. الكشف عن شهوة التحقيق لدى الإسرائيليّين، فهم لا يكتفون بالتحقيق مع باسم، أو جنين، أو جولي، أو وليد، وإنما قد يبلغ بهم الأمر أن يحقّقوا مع شخصيات الرواية التي يحملها مسافر[5].

1.مصائر، ص 119

2.السابق، ص 124

3.السابق، ص 167

4.السابق، ص 169

5.السابق، ص 170

إيقاع سريع

أخيرا، وفي ما يسميه الكاتبُ " الحركة الرابعة " نجد وليدًا يروي للقارئ حكايته مع القدس، ومع صديقه سلمان جوهر وعائدة، وصديقهما د. فهمي وزوجته ندى، ومنزلهما في حي الشيخ جراح.

فالحلقة التي تصل مبتدأ الأحداث في عكا وختامها في القدس هي توزيع ما تبقى من رماد إيفانا- أم جولي - التي أوصت بوضع جزء منه في تمثال خزفي صغير في منزل إحدى الأسر في القدس. وبذلك يتوزع جثمانها في فضاءات عدة: لندن، وعكا، وأخيرًا القدس. على أن وليدًا وجولي بعد أن نزلا في فندق رامادا رينيسانس يتوقان توقا شديدا لمشاهدة أحياء القدس، القديمة منها والجديدة. وقد فاجأتهما أولا موظفة الاستقبال (نعمة) التي تتكلم العربية باللهجة الفلسطينية، و بدا ذلك لهما مبعثا على التفاؤل " اراحتنا كثيرًا تلك النعمة " [1] ولكن الحديث يتحول فجأة لناحية أخرى لا يتوقعها القارئ، وهي الحكاية التي سبق أن أشار إليها الراوي إشارة سريعة، بلا تفاصيل، ونعني بها حكاية جميل ولودا تيشكا. وقد يجدُ القارئ هذا التداعي مقحمًا على السياق، إلا أنه يعرّفنا من جديد بأن لودا يهودية غير متديّنة، ويذكرنا بحرب الوردتين فيما يشبه التواتر. ثم لا يلبث الراوي إلا قليلا ريثما يعود بنا مرة أخرى لسلمان جوهر، وفهمي، ومطعم النافورة. وفي الأثناء يعود بنا ثانية إلى حيفا، وأخرى إلى القدس، مستعيدًا بقليل من التفاصيل حكاية جون ليتل هاوس – والد جولي- وسوق القطانين، وخان الزيت، والأزقة القديمة التي تضوع فيها روائح التاريخ المعتَّق في حواري القدس، وأسواقها ذات السقوف المقبَّبة، وباب العامود المطرز بمشهد الفلاحات الفلسطينيّات، إلى أن حلّوا – وليد وجولي وسلمان وعايدة- ضيوفا على منزل د. فهمي.

ويتكرّر الرجوع إلى حيفا، وجولة بسيارة جنين دهمان، مع جميل ولودا، والذهاب

1.مصائر، ص 184

بوساطة القطار إلى مركز سافيدور، وأخيرا يعودان – وليد وجولي – إلى القدس ثانية، وهما يرغبان في رؤية متحف الهولوكست، ومشاهدة أطلال قرية دير ياسين. ثم يتكرَّر الرجوع إلى يافا – جولي ووليد وجنين دهمان لتعلن هذه الأخيرة أن زوجها باسم لم يعد مقيمًا في يافا، وإنما في رام الله، بعد أن غدا محاضرًا في جامعة بير زيت.

ومما يلاحظه القارئ أنَّ إيقاع الرواية في القسم الأخير منها أصبح سريعا جدًا، وفي الوقت نفسه لا يخلو من تشتُّتٍ يعيق التركيز مثلما يعيق التلقّي السلس، ويدفع بالقارئ دفعًا لتقليب الصفحات من حينٍ لآخر، عاجزًا عن الربط بين الأمكنة والحوادث التي يتناسل بعضها من بعض، مع الاحتفاظ بأفكاره عن الشخوص، وعلاقة محمود دهمان(باقٍ هناك) الذي هو بطل الرواية التي تكتبها جنين ووالدها، بذلك كله. وباستثناء هذا الجو الغامض، المُلبس، الذي ران على الصفحات الأخيرة تبقى الرواية رواية جيّدة، تنظرُ لواقع الفلسطينيين في المحتل من الوطن عام 1948 نظرةً جديدةً لم تُسْبق.

على أنَّ اللافت للنظر ما يبديه ربعي المدهون من انشغال(واشتغال) متَّصل بإشكالية اللغة، فالرواية نموذجٌ بارعٌ لتعدُّد " اللغيّات " فهو إلى جانب المحكية الفلسطينية التي تنطلق بها ألسنة الأمهات، والمستّين العوام، ثمة حوارات تغلب عليها العربية باللكنة الأجنبية، أو اللغة المهجَّنة التي يختلط فيها الإنجليزي بالعربي، بالعبري، بالروسي، زد على ذلك لغة الإشارات.

وهو بهذا يضفي على الحوار طابع اللباقة، إذ يتقمَّص السارد عددًا من الشخوص يتكلمون بمستوياتٍ لغوية متعددة بينها الكثير من الاختلاف. علاوة على أنَّ هذا التنوع، في لغة الحوار، أضفى على السرد – على الرغم من ضآلة حجمه - ما يوهم بأن الوقائع المروية وقائعُ حقيقية، وأنَّ الأشخاص فيها - وإن لم يكونوا حقيقيّين فعلا- فإن فيهم قدرًا غير قليلٍ من الواقع. ومما زاد ذلك وضوحًا، وتألّقًا، الطابع التسجيلي لكثير من الحوادث التي يتشكل منها متنُ الحكايَة، فهو يذكر الحدث مقترنا بتاريخ الوقوع

باليوم والشهر والسنة، كاستشهاد خالد بن زكريا دهمان [1] ومقتل الجندي الإسرائيلي الدرزي [2] أو بدء الانتفاضة الأولى في ديسمبر(كانون الأول) 1987 أو وفاة فيصل الحسيني غير المتوقعة في الكويت في آخر يوم من شهر مايو(أيار) 2001 وتحديده تاريخ مذبحة دير ياسين في 9 إبريل 1948، وهذا المزيج اللغوي، والوثائقي، والمكاني، يمنحُ " مصائر " المدهون خصوصيَّة محلّيّة، ونكهة شعبية، ساخِرة، وهما مزيَّتان تفسران الانطباع القوي عن الإتقان الذي يجعل منها رواية تشدُّ القارئ شدًا.

1.مصائر، ص 130

2.مصائر، ص 236

غريب النهر لجمال ناجي
حبكة متقنة في تشويق محكم

بعد رواياته ' الطريق إلى بلحارث' 1982 و 'وقت '1984 و ' مخلفات الزوابع الأخيرة ' 1984 و' الحياة على ذمة الموت ' 1993 و ' ليلة الريش ' 2004 و ' عندما تشيخ الذئاب ' 2008 تصدر للكاتب جمال ناجي رواية جديدة في بيروت بعنوان 'غريب النهر' 2012 لتؤكد رسوخ قدمه في هذا الفن الأدبي، وتطور أدائه، إن كان ذلك على مستوى الرؤية أو الأداة.

فالقارئ- أيا كان- لا يستطيع أن يفلت من التأثير الشيق الذي تتركه فيه الحوادث المحكية بالطرائق الجديدة التي سلكها الروائي في سرده. فالمجريات المألوفة تمكن من عرضها بوصفها مفاجآت تارة، أو ألغازا غامضة تحتاج إلى ما يفسرها ويكشف عما فيها من غموض. وهذا الكشفُ بحد ذاته- له تأثيره في القارئ المتلهف لمعرفة الأكمة، وما وراءها.

فابتداءً يمثل اسماعيل عبد الجبار أبو حلة لغزا.

فهو من (العباسية) التي تقع على كثب من(يافا) وهو مزارع وصاحب بيارة في الغور قريبا من الشونة الجنوبية، ولم يذكر لنا الراوي العليم من هو إسماعيل هذا (عمي اسماعين) ومن هو أبوه إلا بعد صفحات كثيرة، عندما بدا لنا الراوي العليم وكأنه قرين لأبي مصطفى فهو يتذكر ما لا يذكره ابنه اسمعين عنه وعن ممارساته في المناسبات والمواسم، وعن زوجاته الأربع: صفية، وفهمية، وزكية، وأخيرا عائشة أم إسماعيل وحمدان، وعن وقوعه في أيدي جنود الانتداب بسبب شرائه الأسلحة وتوزيعها على الثوار وإخفاء بعضها في مستودع الحصر ولذا جرى

اعتقاله والزج به في السجن، يذكر الراوي ذلك فيما القارئ ما يزال واجما أمام اللغز الذي استهل به الكاتب الحكاية وهو قدوم شوكت ليتضح بعد صفحات كثيرة تروى فيها حوادث فرعية أن شوكت هذا هو ابن مصطفى أبو حلة، فمن هو هذا المصطفى؟

تتطلب الإجابة عن هذا التساؤل الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، وتحديدا إلى بدايات الحرب الكونية الأولى، وجمال باشا وجمع المجندين بالإكراه وزجهم عنوة في أتون الحرب. وكان من بين الذين جرى تجنيدهم لسوء الحظ مصطفى، ولكن الحظ تبسم له فقد أتاحت له محاسن الصدف أن يوضع تحت إمرة أمباشي هو طلعت آتاش الذي جرت له معه مفارقات عدة منها أنه أصبح بعد الحرب مرافقا لياوز آتاش والد طلعت، وأتقن التركية، وقيادة القطار، وتزوج (بنوسين) شقيقة طلعت، وبعد أربعة عشر عاما من الانتظار رزق بتوأمين أحدهما شوكت الذي يشبه أباه كثيرا، والآخر يلماز الذي يعمل في معابر الحدود التركية.

بيد أن إسماعيل الذي ارتاب في حكاية شوكت، أول الأمر، ولم يصدق أنه ابن أخيه، الذي انقطعت أخباره منذ أمد بعيد، وظنوه ميتا، وأصبحت عظامه مكاحل، لم يلحظ الشبه بين شوكت وأخيه الأكبر مصطفى، وللزمن أثره في ذلك. فكم من السنوات مرت على الفراق الذي امتد شأوه من تلك الحرب حتى منتصف تسعينات القرن الماضي(العشرين)؟ ولكنّ ما يصدر عن شوكت من الأسئلة يبدد هذه الشكوك، ويساعد على جلاء بعض الغموض الذي يحيط بهذا الغريب، فقد سأل عن قبر عائشة وهي جدته، وسأل عن قبر وحيد الحنش زوج نجود وهؤلاء من أفراد العائلة، ولكن الغموض لم يزل حتى مع هذه الأسئلة فثمة حقيبة صغيرة تسترعي انتباه فخرية واسمعين لأن الضيف المفاجئ هذا يتشبث بها ويكاد لا يفلتها من يده حتى وهو يغط في سباته العميق.

المكان مهاجرا

وثمة استطراد في حكاية غريب النهر، فشوكت هو الغريب بالنظر لأصحاب المزرعة(البيارة) أما هم فلم يعودوا غرباء على الرغم من أنهم جاءوا إلى المكان طارئين بعد عام النكبة. ولكن المكان فيما يبدو- ووفقا لمعالجة الراوي للحكاية هاجر مع من هاجر. وهذا يؤكد مبدأ إنسانيا تعززة التجارب والخبرة. فحيثما هاجر الإنسان يحاول أن يسبغ على المكان الجديد الذي يستقر فيه ملامح المكان الذي غادره. وإذا نجح في هذا- أو كاد - زايلته حمى الاغتراب، واقتنع، أو كاد يقتنع، بأنه لم يعد غريبا، وهذا ما كان لأسرة اسماعين أبو حلة. فقد باع كل شيء في سبيل أن يشتري قطعة أرض يحولها لما يشبه (عباسية) أخرى على كثب من الشونة الجنوبية. وقد ساعده على تحقيق ذلك وحيد الحنش الموظف في الزراعة قبيل أن يلقى حتفه في حادثة سير.

يرصد الراوي العليم وفقا لمبدأ الاستجابة لحوافز السرد، والتحولات التي تطرأ على الأسرة بصفة عامة، وعلى اسماعين بصفة خاصة، العلاقة التي تنشأ سرا بين ارملة وحيد (نجود) واسماعين. وتنتهي تلك العلاقة بزواج غير مقبول من فخرية التي تشترط عليه ألا تقيما في مكان واحد. وحين تنجب له المولودة خلود تقيم فخرية الدنيا فهي تحرض أبناءها على أبيهم لأن البيارة ستفلت من أيديهم وتخشى أن يكتبها لكل من نجود وابنته خلود. يجري هذا كله فيما يشبه التقاطع بين قوسين الذي يعترض نسق تسلسل الحوادث التي تروي الحكاية الرئيسة؛ حكاية شوكت ورزاق.

فعند قدوم رزاق، الذي يحمل جوازات سفر عدة، ينحرف اتجاه الحكاية نحو مزيد من التفاصيل التي تتعلق بعائلة (أبو حلة) فتثار على مستوى المحكي السردي مسألة شعبان، وزوجته شهلة، التي تتلخص بكلمتين هما: مبذرة، وعلى الموضة. وتثار مشكلة رزاق التي تتلخص هي الأخرى بكلمتين هما:"غضيب، وبلعب

بالمصاري لعب ". وجهاد الذي التحق بالجبهة الديمقراطية وانتهى به المطاف في رام الله بعد اتفاق أوسلو. في هذه الأثناء وقبل ثلاثة أشهر من وقوف الزائر الغريب شوكت اكتشف خطأ في أوراق رزاق عند أحد معابر الحدود التركية، وتشاء الأقدار أن يكون الموظف المسئول يلماز أوغلو شقيق شوكت - أي ابن مصطفى أبو حلة الثاني- وجرى التعارف بين الاثنين، ثم تعرف شوكت ورزاق واستقى منه المعلومات عن الأسرة، فقرر القدوم إلى الأردن ليمثل ظهوره أمام منزل اسماعين بداية اللغز الذي يحتاج للتفسير والإيضاح. وتتعاقب المفاجآت واحدة تلو الأخرى، معرفة شعبان بابن عمه شوكت، عودة رزاق، تحول نجود، التي وصفت في موقع ما بالعاهرة، إلى سلفية تضع النقاب، وتغادر مجاهدة في سبيل الدعوة، والحقيبة الصغيرة التي كانت مثار استهجان اسماعين وفخرية يتضح أنها تحتوي أوراقا على جانب كبير من الأهمية؛ وخرائط توضح موقع أحد الكنوز التي تركها الأتراك العثمانيون في اثناء انسحابهم من البلاد.

كنوز ودفائن

والحديث عن الدفائن، والكنوز، حديث يشد القارئ مثلما يشد أبطال الرواية، فعندما بسط شوكت الخريطة أمام رزاق وخلود وإسماعين وجرى الحديث عن الرموز والخطوط والأسهم انتقل هاجس الكشف عن حقيقة الدفائن من الأبطال للقارئ الذي يصبح من هاتيك اللحظة شريكا في اللعبة المحكية. وحين ينجح شوكت ومن معه في تحديد موقع الكنز، ويبدأ الحفر، ويتراءى لهم أن في الأمر رَصَدا، ينتقل الإحساس برهاب الجن للقارئ نفسه، لكن المفاجأة على عادة الكاتب- تتجسَّد في أن الصندوق الذي جرى استخراجه من باطن الأرض لا يحتوي إلا أشياء لا قيمة لها " سترة عسكرية تحمل رقم الأمباشي طلعت خال شوكت. وتمثالا برونزيا، وآخر جيريا، ونقودا قديمة تعود إلى زمن الخليفة عبد الملك بن مروان ". وتسفر المفاجأة عن مفاجأة أخرى، تؤدي إلى تجنب الإحباط،

ففي الصندوق ورقة مطوية طيّ الحرز الثمين، وعندما بسطها شوكت تبين أن فيها خارطة أخرى ترشد من يمتلكها لدفائن ثانية، وكنوز في أريحا. ولكن حلاوة المفاجأة ها هنا- تصطدم بسؤال: كيف السبيل للوصول إلى هذا الكنز؟ فالاحتلال – بلا ريب – لن يسمح لكثيرين منهم بالدخول، أو القدوم، باستثناء شوكت الذي يستطيع الحصول على تأشيرة بحكم أنه تركي، على أن شوكت، ورزاق، يتمكنان من السفر إلى أريحا، الأول بتأشيرة، والثاني بتصريح عن طريق أخيه جهاد الذي يعمل لدى السلطة في رام الله. وإذا تجاوزنا المفاجأة المتمثلة بقدوم (سفر) شقيقة فخرية، جابهتنا مفاجأة أخرى، وهي بدلا من العثور على صندوق واحد في أريحا عثروا على صندوقين، أحدهما بحجم التابوت. ووجدوا فيهما خواتم ذهبية مرصعة بأحجار من الزمرد و32 ليرة عصملية، وولاعة ذات قاعدة ذهبية، وساعة جيب بسلسة من الذهب، و3 كشتبانات من الفضة، ونفائس أخرى يصعب نقلها عبر الحدود. وعلى الرغم من هذا كله لا تخلو جعبة الراوي العليم من المفاجآت، فقد جرى العثور على ورقة أخرى في أحد الصندوقين ترشد إلى كنز آخر، ولكنه هذه المرة في العباسية على كثب من سكة حديد اللد. حفزت المفاجأة الجديدة شوكت لزيارة قريته التي تقع على مسافة غير بعيدة من يافا، ليخبره سائق سيارة البيجو أن القرية دمرت عام 1948 ولم يبق منها إلا ما يراه من أطلال دارسة، وآثار باقية متداعية، مما أعاده مرة أخرى إلى البيارة بخفي حنين.

رموز ودلالات

مسألة البحث عن الكنوز، والإخفاق الملازم، مسألة توحي بدلالات رمزية، ربما قصدها الكاتب. غير أن سيال المفاجآت لا يتوقف. فقد فوجئ الجميع باستثناء شوكت أن مصطفى أبو حلة لم يمت مثلما ظنوا من زمن بعيد، وإنما ظل حيا يرزق حتى ساعة عودة شوكت من العباسية، فعندما اتصل بالهاتف مع أخيه يلماز أخبره هذا بوفاة الابن الأكبر لعبد الجبار أبو حلة، وفي هذا لغو اضطر شوكت لتفسيره،

فأبوه العاجز المقعد منذ سنين طويلة تجنب أن يكتشف أهله ما آلت إليه أوضاعه الصحية على الرغم من أنه زار لبنان في الثمانينات سائلا عن ذويه، وعن أقاربه، فظنه كثيرون عجوزًا خرفًا يتحدث عن حرب السفر برلك التي مضى عليها مايقارب السبعين سنة.

على حافة النهر

وقد اتصلت بالمفاجأة واحدة أخرى وهي وصية مصطفى أن يدفن في العباسية، فإنْ استحال ذلك، أن يدفن في أي بقعة من فلسطين. وقد تحايل الجميع على السلطات في كل من (فلسطين المحتلة) ورام الله للسماح بدفنه وفقا للوصية دون فائدة، فاضطروا - بناء على اقتراح من خلود - أن يدفنوه سرا في الحافة الغربية من النهر، فكأنَّ هذا الدفن يوحي بأن الغريب، الذي عناه المؤلف بالعنوان، هو مصطفى أبو حلة مثلما كان الغريب في بداية الرواية هو ابنه شوكت. والسؤال الذي يطرح نفسه، بعد هذه الوقفة الموجزة عند أبرز مفاصل هذه الحكاية، هو: أيهما أولى باهتمام الدارس، والناقد، الحكاية، أم الخطاب الأدبي الذي يحيط بها مثلما يحيط السوار بالمعصم؟

كثير من الناس عندما يسألون عما أعجبهم في الرواية يشيرون إلى الحكاية. وهذا شيء طبيعي، ويتفق مع آراء كثيرة جدًا ترى في الحكاية حجر الزاوية في المبنى الروائي. وأنا على العكس من ذلك، لا أرى في هذه الحكاية بالذات ما يثير الاهتمام سوى التشويق الذي يوقع القارئ تحت تأثيره وسحْره، فلا يُفلت الرواية من بين يديه إلا حين ينتهي من القراءة. وقد يشجعه هذا الأثر على إعادة القراءة من جديد دون أن يفقد النصّ سحره. والذي أراه هو أن الخطاب الأدبي الفني هو الأرجح في موازين النقد. فالأشخاص الذين يعرفون مثل هذه الحكايات ويروونها كثيرون، وقد ظن بعضهم أنهم بذلك يستطيعون كتابة الرواية. وفاتهم أن الرواية

فنٌّ، وصناعة، يحتاجان إلى ثقافة، ومهارة، لا تتوافر إلا للموهوبين، ممن صقلوا استعدادهم الفطري بالممارسة والخبرة.

وقد أوتي جمال ناجي حظا من الخبرة، وقسطا من المواهب، مكناه من تفكيك الحكاية المتخيلة، وإعادة بنائها على وفق المنظور الروائي الذي يلتبس فيه الواقع بالمتخيل، والمتخيل بالواقع، فلا يتضح الفرق بينهما إلا لمن أوتي القدرة على التذوق، والتحليل، والتمْحيص. فعلى سبيل المثال قد تبدو الرواية (غريب النهر) لبعض الناس من القراء، والنقدة، على السواء، رواية تاريخية، وهذا في رأيي- ضربٌ باطل من الظن، واجتهاد غير دقيق، فالتاريخ ها هنا- يمتزج بالمتخيل السردي امتزاجا طريفا فيبدو المكون التاريخي فيها جزءا لا يتجزأ من المتخيل الحكائي. والمقاطع السردية التي تتعلق بجمال باشا، وحكاية مصطفى، والسفر برلك، مكونات سردية تلتحم التحاما عضويا بحكاية شوكت واسماعين ورزاق وشعبان وخلود ونجود، وحتى اتفاق أوسلو، ووادي عربة، واجتياح بيروت 1982 وبما أن الخطاب الأدبي هو الذي يعنينا عندما نقرأ الرواية، فإن هذا يقودنا للحديث عن أركان لرواية، وفي مقدمتها الحبكة التي هي الحجر الأساس.

وقد ذهب فورستر E.M.Forster وهو كاتب روائي بريطاني، وناقد ترك لنا كتابا قيما بعنوان أركان الرواية Aspects of the Novel يزعم فيه أن الحبكة الجيدة هي التي تميز الرواية من اللارواية. فكثيرون هم من يحاولون كتابة قصص طويلة، وروايات غرامية، مأخوذين بسحر هذا الفن الرفيع، وما يتمتع به من (كاريزما) غير أن قلة منهم هي التي تحسن كتابة الرواية بحبكة جيدة. وأعتقد أن جمال ناجي في (غريب النهر) يقدم لنا مثالا نموذجيا لتلك الحبكة التي عناها فورستر بتأكيده ذاك. فقد نجح في أن يقدم حبكة صيغت على أساس التلاعب بمقادير الشخوص، وتصاريف الزمن. محققا الترابط والتوازن بين ما يحدث وما يتوقف عليه من نتائج، مراعيا بدقة تسلسل الحوافز الغامضة، والحوافز التي تزيل

الغموض، مما يضع المتلقي في مناخ ديناميكي يحركه في اتجاهين متقابلين، أحدهما يدفع به دفعا لمعرفة ما سيحدث، والآخر يدفع به في الاتجاه المقابل، وهو تذكر ما حدَثَ، دون أن يفارق الراوي العليم حرصُه على الكشف عما تختلج به نفوس الشخصيات من هواجس، ومن ذكريات، ومن آمال عِراض، أو خيبةٍ مرة، تشفّ- بطريقة غير مباشرة- عن طبائعها: فشهلة مبذرة، وفخرية غيورة، وشعبان انتهازي، ورزاق عابث، واسماعين نسونجي مثلا- وما من شخصية في هذه الرواية، على كثرتها، إلا ولها سمة تمثل مفتاحًا صغيرًا كذلك الذي يفضي بنا إلى الحصون، والقلاع، والغرف المحظورة.

فالشخصيات تتكلمُ، وتتحاوَرُ بألسنة عدة، وهذا يساند حبكة الرواية لتبدو بعيدة عن الافتعال، ومتقنة، فما الذي يدفع بالكاتب للتنويع في مستويات الخطاب اللهجي في الرواية غير التزامه بالمبدأ الذي تطرق إليه باختين في كتابه (شعرية دستويفسكي) وهو أن تكون الرواية صورةً لتعدّد الأصوات، وتنوع اللغيّات. ومن هو الذي لا يذهبُ به الظنُّ مذهب منْ يعتقد أن الكاتبَ، في بعض المواضع من الرواية، يستخدم لغة النساء بدقة، حتى ليرتاب في أنّ امراة ما ربما كتبت له تلك الفقرات، أو قامت إحداهن بتصحيحها له وإضافة المسحة الأنثوية، أوْ أن الراوي العليم يتقمَّص شخصية نسوية في هذا الموقع، أو ذاك، فلا نكاد نفرق بينه وبين المرأة.

وهذا باعتقادنا مكوّنٌ آخر يُضفي على الخطاب الأدبيّ في غريب النهر مصداقية فنية تمحو الفوارق بين الخيال والواقع.

---

*مستخرج من القدس العربي ع 19 سبتمبر – أيلول2012

للمؤلف

الشعر المعاصر في الأردن، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، 1975
في الأدب والنقد، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ورابطة الكتاب الأردنيين، 1980
من يذكر البحر،(قصص) ط1، عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، 1982 ،ط2، دار الخليج، عمان، 2026
تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة، (شعر) ط1، عمان: مطبعة شوقي معبدي، 1984
في القصة والرواية الفلسطينية، ط1، عمان: دار ابن رشد للنشر والتوزيع، 1984
مقالات ضد البنيوية، ترجمة- ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1986
تجديد الشعر العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987
الانتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1990
فصول في الأدب الأردني ونقده، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1991
أوراق في اللغة والنقد الأدبي، ط1، دار الينابيع للنشر، عمان، 1993
أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني الحديث، ط1، عمان: دار الينابيع، 1993
غبار وأقنعة لمحمود سيف الدين الإيراني(تحقيق) ط1، عمان: دار الكرمل بدعم من مؤسسة عبد الحميد شومان، 1993
الرواية في الأردن في ربع قرن 1968- 1993، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1994
القصة القصيرة وبحوث أخرى، ط1،عمان: رابطة الكتاب الأردنيين، ودار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994

فخري قعوار دراسة في فنه القصصي، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995 ،ط2، عمان: دار الخليج، 2024
النص الأدبي تحليله وبناؤه، ط1، عمان: دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1995 ، ط2، عمان: دار الخليج، 2024
الأسلوبية ونظرية النص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997
أمين شنار الشاعر والأفق، ط1، عمان: صحيفة الدستور والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1997 ، ط2 قيد الإعداد مع إضافات.
محمد القيسي الشاعر والنص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998
مهارات الاتصال(مشترك) ط1، عمان: مطبعة الجامعة الأردنية، 1999
تحولات النص، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999
الضفيرة واللهب (دراسات في الشعر العربي القديم والمعاصر) ط1، عمان: الدائرة الثقافية بأمانة عمان، 2000
ظلال واصداء أندلسية في الأدب المعاصر، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000، صدر في طبعة ثانية عن دار مجدلاوي2010، وثالثة عن دار الخليج، عمان، 2025
جبرا إبراهيم جبرا الأديب الناقد، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001
أقنعة الراوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2002
في النقد والنقد الألسني، ط1، عمان: الدائرة الثقافية في أمانة عمان؛ ودار الكندي، 2002

مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن، ط1، عمان: دار الجوهرة للنشر والتوزيع، 2003

مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003 وقد صدرت منه طبعات عدة.

في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمان: دار المسيرة، 2003 ، وقد صدرت منه طبعات عدة.

نقاد الأدب في الأردن وفلسطين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003

فصول في نقد النقد، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2005

تيسير سبول من الشعر إلى الرواية، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005

من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006

شعراء تحت المجهر، ط1، عمان: ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2006

في دائرة الضوء- تراجم وشخصيات، ط1، عمان، الدائرة الثقافية، 2007

فن الكتابة والتعبير(مشترك)، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007 وقد صدرت منه 3 طبعات.

في الرواية النسوية العربية، ط1، ورد للنشر والتوزيع، عمان، 2007

مقاربات في نظرية الأدب ونظرية اللغة، ط1، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2007

عروض الشعر العربي، ط1، عمان: دار المسيرة، 2007

بنية النص الروائي من المؤلف إلى القارئ، ط1، عمان، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2008 ط2 الدار العربية للعلوم (ناشرون) 2010 ، ط3، عمان: دار الخليج، 2025

من الاحتمال إلى الضرورة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2008

في السرد والسرد النسوي، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2008

من الشعر الحديث والمعاصر(أعلام وشخصيات)، ط1، عمان: دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2009

المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2010

مدخل إلى علم اللغة، ط1، عمان: دار المسيرة، 2010

في نظرية الأدب وعلم النص، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم (ناشرون) ودار الإئتلاف، الجزائر2010

شعرية القصة القصيرة وحوار الأجناس، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2010

من أدب البلدان في القدس وعمان، ط1، عمان: الدائرة الثقافية – الأمانة، 2010

تأملات في السرد العربي، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2010

محمود درويش قيثارة فلسطين، ط1، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2011 ط2، 2023

الصوت المنفرد (من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ)، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2011

أوراق لسانية ونقدية معاصرة، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012

الرواية، التاريخ، السيرة، ط1، عمان: دار أمواج للنشر والتوزيع، 2012

واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ط1، عمان: عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، 2013 ط2، عمان: دار الخليج، 2024

قضايا لغوية معاصرة بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2013

مقدمة في علم أصوات اللغة العربية، ط1، عمان: أمواج للنشر والتوزيع، 2013 ، ط2، عمان: دار الخليج، 2022

راهن الدراسات النقدية في الوطن العربي، ط1، الرياض، كرسي عبد العزيز المانع للدراسات اللغوية والأدبية– جامعة الملك سعود، 2013

الأسلوبية العربية – مدخل إجرائي، ط1، عمان: دار جهينة للنشر والتوزيع، 2014 ، ط2، عمان: دار الخليج، 2024

نحو النص بين النظرية والتطبيق، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان: 2014

بحوث وأوراق في أدب الأردن وفلسطين، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2014

أساسيات الرواية، ط1، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 2015

بلاغة الرواية ومسارات القراءة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015

حاضر الشعر وتحولات القصيدة- نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، دار الآن (ناشرون وموزعون) عمان، ط1، 2016

مراوغة السرد وتحوُّلات المعنى، فصول في القصة القصيرة، الآن- ناشرون وموزعون، ط1، عمان، 2016

جولات حرة في مرويات ليلى الأطرش من 1988- 2014، الآن- ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2017

ناصر الدين الأسد وآثاره في اللغة والأدب، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017

جمال أبو حمدان 1970- 2015، ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017

محمود الريماوي من القصة إلى الرواية، دار فضاءات للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
اجتهادات نقدية في الشعر والقصة والرواية، الألفية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
الناقد وعالمه (دراسات مختارة) - إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا، يوسف اليوسف.ط1، أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،عمان 2018
القابض على الجمر، حميد سعيد - فصول في شعره وفي ما كتب عنه، ط1، هبة للنشر، عمان، 2018 ، ط2 مزيدة، عمان: دار الخليج، 2026
محمد القيسي قيثارة المنفى وتباريح الشجن، أمواج للطباعة والنشر، 2018. ط2 ، دار الخليج، عمان، 2026
علي جعفر العلاق، شعرية الحداثة وحداثة الشعر، ط1، عمان، هبة للنشر، 2018
محمود السمرة والنقد الأدبي، ط1، هبة للنشر، عمان، 2019
الذاكرة والمتخيل في الخطاب السردي، ط1، عمان: دار أمواج للنشر، 2019
بين الرواية والسيرة، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر، 2020
في البلاغة الجديدة وقضايا أخرى، دار أسامة ودار النبلاء للنشر، عمان، 2021
شاعران من فلسطين: البرغوثي وعز الدين، ط1، عمان: دار الخليج 2021
السرد ومظاهره في القصة العربية القصيرة، ط1، عمان: دار الخليج 2021
ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، ط1، عمان: دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، 2021
مفاهيم نقدية، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
مشكلة البنية في الرواية العربية المعاصرة، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
لغويات، ج1 و ج2 ، ط1، عمان: دار الخليج، 2021 – 2022

الرواية الكويتية بين جيلين، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
صفوة المجتبي من الأدب المغربي، ط1، عمان: دار الخليج، 2022
في اللغة والتراث، ط1، عمان، دار الخليج، 2023
الإعلام عمَّن عرفتُ من الأعلام، ط1: عمان، دار الخليج 2023
مع النقد والنقاد، ط1،عمان: دار الخليج، 2023
الغاوون: عن شجون الشعر وسحر الموسيقى، ط1، عمان: دار الخليج 2023
بهاء طاهر وآخرون، ط1، عمان: دار الخليج، 2023
أوراق من الذاكرة، سيرة، ط1، عمان، دار الخليج،2023 ، ط2، عمان، دار الخليج ، 2024
قراءات في كتب السيرة، ط1، عمان: دارا لخليج للطباعة والنشر والتوزيع، 2024
السياق وأثره في الدرس اللغوي- قراءة في التراث اللساني، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
لغويات جـ 3، ط1، عمان: دار الخليج، 2024
في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، دار الخليج، عمان، 2024
رشادر أبو شاور وآثاره في القصة والرواية، عمان، دار الخليج، 2024
محمد إبراهيم لافي شاعرا، ط1، عمان، دار الخليج، 2025
مفاهيم نقدية(2) ط1، عمان، دار الخليج، 2025
في الرواية الأردنية الجادة، ط1، عمان: دارالخليج 2025
بعض ملامح النقد الأدبي في الأردن، ط1، عمان: درالخليج، 2025
الشعر والجنون وقضايا أخرى في اللغة والإبداع، ط1، عمان: دار الخليج، 2025
المشهد وملامحه في القصة الأردنية القصيرة، ط1، عمان، دارالخليج، 2026
روايات وسير تحت الضوء، ط1، عمان: دارالخليج، 2026
مآثر الأعلام من فلسطين أرض السلام، عمان: دارالخليج ، 2026

مآثر الأقلام من الأردن أرض الوئام، ط1، عمان: دار الخليج، 2026
صفحات من مفكرة أديب، ط1، عمان: دارا لخليج، 2026
الرواية الفلسطينية إلى اين ؟ط1، عمان: دارا لخليج 2026
محمود درويش في آثار الدارسين، ط1، عمان: دار الخليج للدراسات والنشر، 2026 .
مرافئ الشوق وأجراس الحنين (قصائد) ويضم بعض ما في تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة 1984 وقصائد أخرى.